Лит. ф.

А. ГУРШТЕЙН

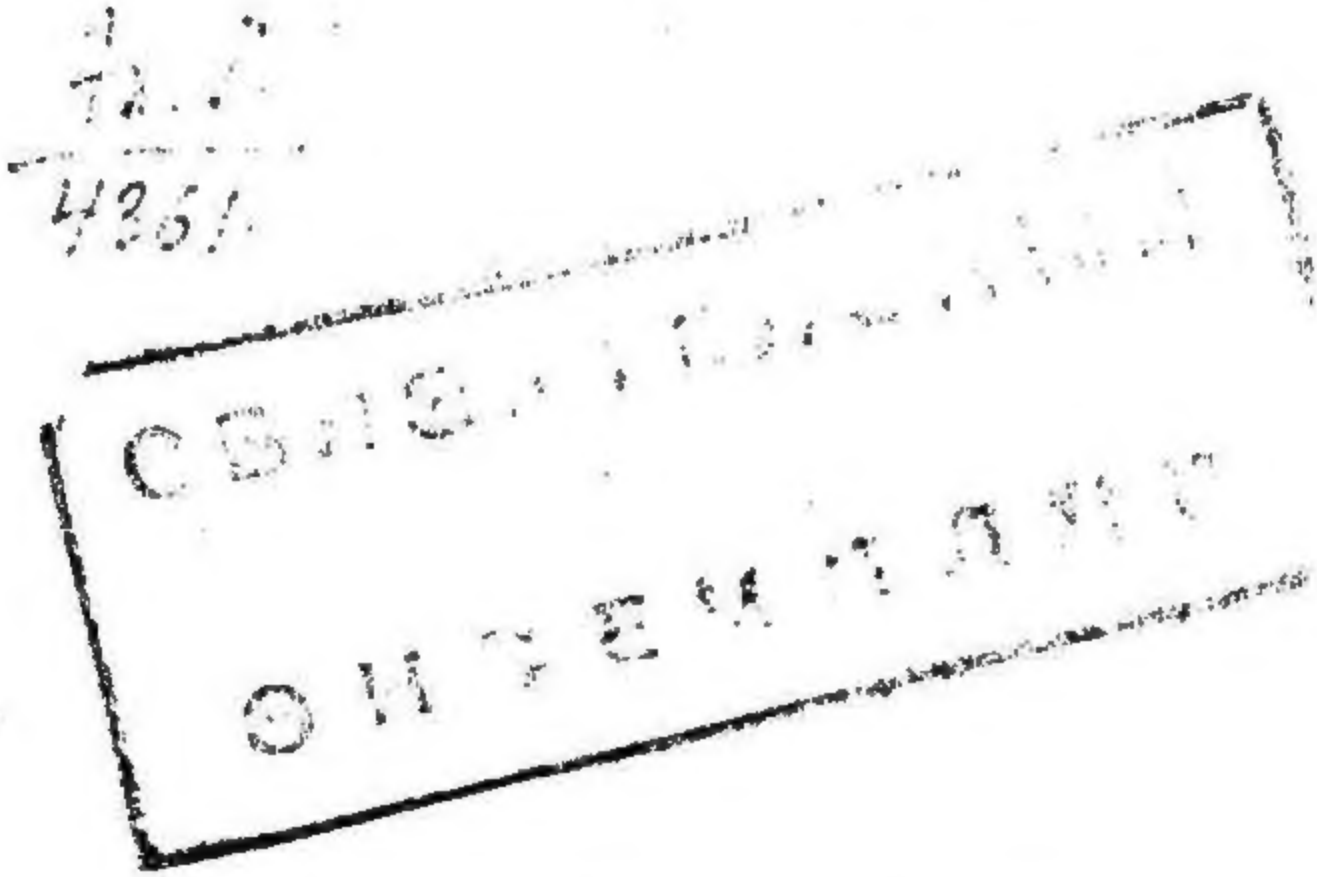
ПРОБЛЕМЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Гослитиздат

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А. М. ГОРЬКОГО

А. ГУРШТЕЙН

ПРОБЛЕМЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА



„СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ“
МОСКВА
1941

801
Г—95

Художник Р. Усов

БИБЛИОТЕКА
Академии Наук
СССР

О ПРИРОДЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА

(Вместо предисловия)

Социалистический реализм есть основной художественный метод советской литературы. Рассмотрению некоторых отдельных сторон социалистического реализма, — чему посвящена настоящая книжка, — необходимо предпослать несколько замечаний общего характера.

Художественный метод есть совокупность творческих принципов художника или целого художественного направления, воздействующих на характер образного обобщения действительности.

Поскольку искусство является одной из форм идеологического «освоения мира» (Маркс), естественно, что художественный метод находится в ближайшей связи с общим мировоззрением художника, с общим его отношением к миру и социальной действительности, составляя с мировоззрением диалектическое единство. Единство художественного метода с общим мировоззрением мы наблюдаем в непосредственной форме у художников, сознательно и последовательно проводящих в своем искусстве определенные творческие принципы, имеющих ясную «художественную программу», покоящуюся на идейно-теоретиче-

ских предпосылках общего характера. Примеры такого ярко выраженного «программного» художественного творчества мы видим в произведениях Дидро, Лессинга, Золя. Чаще, однако, единство художественного метода с общим мировоззрением проявляется не в непосредственной, а в очень осложненной форме.

Специфичность художественного творчества, являющегося своеобразной формой мышления, «мышлением в образах» (Белинский), допускает возможность расхождения между тем, что художник утверждает на своем специфическом языке художественных образов, и его собственными убеждениями и взглядами общефилософского и общественного характера. Иными словами, у некоторых художников наблюдается расхождение между их, так сказать, художественным, образным мышлением (художественным творчеством) и мышлением логическим. Содержание художественных образов у художника часто гораздо значительней, нежели его идейно-теоретические «установки».

Конкретная история литературы и искусства свидетельствует, что такие случаи встречаются довольно часто, и наблюдаем мы это у художников крупного масштаба. Широко известны высказывания Энгельса о реализме Бальзака, который проявляется «даже невзирая на взгляды автора». Бальзак был по своим политическим убеждениям легитимистом, сторонником монархии; его классовые симпатии были на стороне аристократии. Но в нарисованной им правдивой картине современного французского общества Бальзак не пощадил

своих излюбленных аристократов. Он разглядел настоящих людей будущего среди тогдашних представителей народных масс. Художник Бальзак, по словам Энгельса, «был принужден итти против своих собственных классовых симпатий и политических предрассудков». Это Энгельс называет «одной из величайших побед реализма» (из письма Энгельса к М. Гаркнес, 1888).

В Л. Н. Толстом Ленин ценил гениального художника, который дал «...не только несравненные картины русской жизни, но и первоклассные произведения мировой литературы» (т. XII, стр. 332) [1]. «Самый трезвый реализм» уживался у Толстого с учением, которое, по словам Ленина, «безусловно утопично и, по своему содержанию, реакционно в самом точном и в самом глубоком значении этого слова» (т. XV, стр. 102).

Такое же противоречие между критико-реалистическим характером художественного творчества и общим мировоззрением мы наблюдаем и у Гоголя, хотя реакционность его общественно-политических взглядов принципиально отлична от реакционности взглядов Толстого. Во всех этих случаях (а число их легко умножить) принципы, лежащие в основе художественного творчества, находятся в противоречии с принципами общего мировоззрения. Конечно, о художественном методе мы должны здесь говорить уже не как о сознательно и последовательно проводимых худож-

---

[1] Все цитаты из произведений В. И. Ленина приводятся нами по 3-му изданию его сочинений.

ником творческих принципах, а как о противоречиво и стихийно сказывающихся тенденциях его художественного творчества.

Где лежат причины этого возможного противоречия между художественным методом и общим мировоззрением художника? В плане индивидуальном их надо искать в самой природе художника, у которого с особенной остротой развито художественное зрение, т. е. способность обобщать явления действительности в художественных образах, а не каким-либо иным путем. Но основные причины надобно искать в объективной действительности, воздействующей на художника. В отношении Толстого, например, мы можем сказать словами Ленина: «Острая ломка всех «старых устоев» деревенской России обострила его внимание...» (т. XIV, стр. 405). Воздействие живой действительности глубоко ощущается художником; под этим плодотворным воздействием и обостряется его художественное зрение. Так надо понимать слова Энгельса о «победе реализма». Честность художника, его искренние поиски правды в искусстве всегда создают благодатную почву для такой «победы».

Следует вообще сказать, что в противоречивых условиях эксплоататорского общества расхождение между художественным методом и мировоззрением было частым явлением именно в творчестве крупных художников, которым удавалось преодолеть в своем художественном творчестве историческую ограниченность общих теоретических предпосылок социально-философского характера. Из всего изложенного вытекает, что было бы чрезвы-

чайно ошибочно как отожествлять художественный метод с мировоззрением художника вообще, так и переносить на понятие художественного метода требования, предъявляемые нами к методу философскому и научному.

Ярким примером такого вульгарного отожествления художественного метода с общим мировоззрением художника и механического перенесения на художественный метод признаков методов философского и научного является выдвинутый рапповскими «теоретиками» лозунг так называемого «диалектико-материалистического» художественного метода. Являясь по существу бессодержательным, лозунг этот лишь дезориентировал основную массу советских художников и подменял поверхностным школярством их подлинную художественную перестройку на основе активного приближения к социалистической действительности. Критика ложного рапповского лозунга не снимает, однако, вопроса об огромной организующей роли правильного мировоззрения. Вот почему советский художник должен одной из своих насущных задач ставить освоение коммунистического мировоззрения, которое дает «силу ориентировки и понимание внутренней связи окружающих событий...» (И. Сталин, Вопросы ленинизма, 11-е изд., стр. 14).

Несмотря на все разнообразие художественных методов в конкретно-историческом развитии искусства и литературы, их все же можно свести к двум основным методам: реализму и романтизму, рассматривая все остальные как разновидности этих двух мето-

дов с большим или меньшим своеобразием. Основное различие этих двух методов идет по линии их отношения к действительности. В основе реализма как художественного метода лежит принцип «подражания» действительности, в котором Аристотель видел принцип поэзии вообще. Романтизм в своем типическом виде исходит из воображаемой, а не существующей действительности.

Принципиально новым художественным методом является метод социалистического реализма, метод советского искусства. Вот как формулирует «Устав Союза советских писателей» требования, предъявляемые художнику социалистическим реализмом:

«Социалистический реализм, являясь основным методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма».

Реализм в самом подлинном значении слова, в смысле глубочайшего изображения и понимания процессов действительности в ее революционном развитии, народность, освобожденная от искажений капиталистического общества, социалистическое содержание искусства, — вот, по существу, основные черты социалистического реализма как художественного метода. Социалистический реализм оправдывает прогноз Энгельса, который писал о

том, что в будущем в искусстве будет достигнуто «полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического смысла ...с шекспировской живостью и действенностью»[1] (из письма Энгельса к Лассалю от 18 мая 1859 г.; у Энгельса это говорится применительно к будущему драмы).

Чем ближе советский художник подойдет к коммунистической идеологии, чем полнее и глубже он ее освоит, тем сознательнее и последовательнее он будет проводить в своем искусстве социалистический реализм именно как метод, как совокупность сознательно осуществляемых творческих принципов, все более освобождаясь от элементов стихийности и противоречивости, которые столь характерны для художников прошлого.

Свое конкретное осуществление и выражение художественный метод находит в стиле, если под последним понимать не одну лишь внешнюю художественную манеру, а общую категорию формы, формы содержательной, диалектически единой с содержанием. При этом конкретный характер стиля в большой мере определяется историческим развитием каждой данной национальной литературы, ее традициями и историческими условиями. Вот почему стилевые проявления социалистического реализма в советской литературе отличаются таким большим разнообразием — от А. М. Горького до творчества, скажем, Сулеймана Стальского или Джамбула.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXV, стр. 258.

В дальнейших главах книги читатель найдет развитие отдельных положений, выдвигаемых теорией и практикой социалистического реализма. Пусть только читатель не ждет от нас законченного, исчерпывающего и систематического изложения теории социалистического реализма; это не более как теоретические очерки, эскизы, пытающиеся осветить те или иные вопросы. Чаще всего автор ограничивается попыткой установления основных понятий в намеченной области. Задача автора в предлагаемых «очерках» по преимуществу и сводится к объяснению и освещению исходных моментов, тех пролегомен, с которых начинается разработка теории.

Москва, сентябрь 1940.

ЛИТЕРАТУРА И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

I

Вопрос о взаимоотношении искусства и действительности был одним из первых вопросов, вставших перед мыслителями, как только они попытались определить природу искусства. Аристотелева «Поэтика», являющаяся первой дошедшей до нас попыткой дать общую теорию художественного творчества, определяет поэзию как mimesis, т. е. как подражание, как творческое воспроизведение действительности (см. гл. I «Поэтики»). Мысль эта о сущности искусства прошла сквозь столетия, принимая разные очертания и наполняясь конкретным историческим со-

держанием, применительно к выдвигаемым перед искусством конкретным историческим задачам. Мысль эту — в отношении театрального искусства — запечатлел Шекспир в «Гамлете»: «Мимика и слова должны соответствовать друг другу; особенно обращай внимание на то, чтобы не переступать за границу естественного. Все, что изысканно, противоречит намерению театра, цель которого была, есть и будет — отражать в себе природу: добро, зло, время и люди должны видеть себя в нем, как в зеркале». Идея «подражания» в смысле творческого воспроизведения действительности лежит в основе всего великого реалистического искусства, созданного человечеством на протяжении тысячелетий. Теоретическое обоснование этой идеи как сущности искусства дано в сменявших друг друга эстетических учениях, ратовавших за реализм в искусстве.

Маркс, поставивший перед философией задачу изменения мира, увидел в искусстве специфическую идеологическую форму, специфическое «освоение мира». Великие русские критики Белинский и Чернышевский, которых Ленин считал теоретическими предшественниками русской социал-демократии, свои литературно-критические суждения строили, соизмеряя литературу с действительностью. Вопрос об эстетических отношениях искусства к действительности был предметом диссертации молодого Чернышевского, стремившегося перенести на русскую почву идеи Фейербаха. Эстетическая теория Чернышевского являлась, по словам Плеханова, «дальнейшим развитием тех взглядов на искусство, к которым пришел

Белинский в последние годы своей литературной деятельности» (из статьи Плеханова, написанной в 1897 г.; см. т. VI, стр. 251). Теория эта в противовес различным идеалистическим построениям выдвигала в качестве своей задачи реабилитацию действительности. Одним из ее основных положений является определение «прекрасного»: «прекрасное есть жизнь»; прекрасное в действительности выше и значительней, нежели прекрасное в искусстве. В этом утверждении «жизни» сказалось с большой силой материалистическое миропонимание Чернышевского.

Вопросы литературы и искусства не раз ставились Лениным, и ставились во всю ширь, в теснейшем сочетании с революционной теорией и практикой, которым Ленин посвятил всю жизнь. В революционном изменении действительности Ленин видел основную задачу человечества. В послесловии к первому изданию «Государства и революции», которое вышло уже после того, как вспыхнула Октябрьская революция, Владимир Ильич писал: «...приятнее и полезнее «опыт революции» проделывать, чем о нем писать» (т. XXI, стр. 455). Задачи революции стояли перед Лениным и тогда, когда он ставил вопросы литературы и искусства. Ленин ставит и решает в своих произведениях целый ряд основных литературно-методологических проблем и дает (как, например, в статьях о Толстом) гениальные образцы диалектико-материалистического объяснения литературных явлений. Точка зрения Ленина очень ярко сказывается уже в его понимании художественности. Во-

прос о художественности Ленин подчиняет более общей проблеме, проблеме отношения данного художника, данного художественного явления к действительности. Отношение писателя к действительности было для Ленина мерилом при определении его значительности. Говоря о Льве Толстом, как о «зеркале русской революции», Ленин дает свой гениальный тезис: «И если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях» (т. XII, стр. 331). Здесь Ленин как бы устанавливает известную градацию художественности в зависимости от того, насколько глубоко и полно художником отражена действительность. Художники могут быть разной силы, но есть высшая ступень, которую устанавливает Ленин: «действительно великий художник». А действительно великим художником мы можем считать только такого, который — средствами искусства, художественными средствами — дает глубочайшее и правдивейшее отражение действительности. В творчестве действительно великого художника должны найти отражение «некоторые хотя бы из существенных сторон революции», т. е. процессы действительности в ее революционном развитии, т. е. именно то, что составляет сущность действительности. В этом заключается подлинная художественность, которую не может заменить никакое самодовлеющее «мастерство», лишенное жизненного содержания.

Ленинская формула художественности отвергает все попытки эстетствующих критиков,

больших и малых и совсем маленьких, построить теорию самодовлеющего художественного мастерства, теорию, нашедшую выражение и во вредительской концепции идеолога капиталистической реставрации — врага народа Бухарина, который, как известно, пытался отвлечь советскую поэзию от ее актуальных политических задач, от близости к революции, от служения делу коммунизма.

Лев Толстой гениально осветил в своих произведениях эпоху подготовки революции в России, придавленной крепостниками, — в этом заключался «...шаг вперед в художественном развитии всего человечества» (Ленин, т. XIV, стр. 400).

Мы видим, таким образом, что проблема художественности связывается Лениным с реалистическим содержанием искусства. Вне реалистического искусства, т. е. такого искусства, которое отражает действительность, которое глубоко связано с жизнью и выдвигает «великие вопросы» (слова Ленина, примененные к творчеству Толстого), — вообще не может быть созданий «действительно великого художника».

Эта борьба за большое реалистическое искусство обусловливается у Ленина самым существом его взглядов на взаимоотношения искусства и действительности. А взгляды эти органически связаны с ленинской «теорией отражения», поскольку искусство есть одна из идеологических форм, поскольку искусство есть, хоть и специфическая, категория общественного сознания.

В противовес «критической» философии,

беспомощно останавливающейся перед «вещью в себе», марксо-ленинская «теория отражения» не ставит границ человеческому познанию. Ленин говорил о «...живом дереве живого, плодотворного, истинного, могучего, всесильного, объективного, абсолютного, человеческого познания» (т. XIII, стр. 304). Эту же мощь Ленин ощущал и в «художественной силе», когда писал о Толстом или же говорил о нем в беседе с А. М. Горьким:

— Какая глыба, а? Какой матёрый человечище!

Применительно к области эстетики ленинская «теория отражения» утверждает огромную познавательную значимость искусства как идеологической формы, и вместе с этим его «изменяющую мир» роль, его огромное, могучее идеологическое воздействие как средства классовой борьбы. Ленинская «теория отражения» выдвигает в литературе и искусстве на первый план объективное, реальное, действительное, то, что, по словам Ленина, является «зеркалом революции».

В своих замечательных статьях о Толстом Ленин показал, какое конкретное применение имеет «теория отражения» к вопросам литературы и искусства. Именно ленинская «теория отражения» и дает возможность поставить во всей широте вопрос о р е а л и з м е в искусстве [1].

---

[1] «Теория иероглифов», которую одно время защищал Плеханов, будучи применена к области искусства, открывает туда доступ субъективному, условному, произвольному, т. е. является теоретическим препятствием на пути к обоснованию реализма. Но в своих конкрет-

Развитием и завершением взглядов Ленина на литературу является сталинский лозунг социалистического реализма, которым руководствуется и к осуществлению которого стремится советская литература.

Но было бы глубочайшей ошибкой видеть в каждом художественном произведении, в творчестве каждого художника полновесное и полноценное отражение действительности. Иные наши критики начинают совершенно абстрактно оперировать «теорией отражения», по существу подменяя ее наивным реализмом, который всякий художественный образ принимает на веру. Ведь формы отражения действительности в человеческом сознании есть формы исторические. А в классовом обществе, в «предистории» подлинного человеческого общества, эти исторические формы отражения имеют классовый характер. Это значит, что не все явления классового сознания обладают одинаковой мерой объективности.

И Ленин всегда отмечает наряду с объективно-ценным те границы, которые полагает правильному восприятию действительности классовый «предрассудок» писателя. Ленин показывает, что́ Толстой правильно понял и воспринял в революции и чего он не понял (заодно с патриархальным крестьянством, чьи взгляды отразились в творчестве Толстого),

---

ных литературно-критических работах Плеханов по существу ратовал за реалистическое искусство, за искусство больших общественных задач. Неправы товарищи, которые утверждают, что плехановское понимание реализма на самом деле было пропагандой натурализма.

потому что Толстой стоял не на точке зрения революционного рабочего класса, который единственно и может дать правильную оценку явлений. Вот эту правильную оценку Ленин и противопоставляет всегда в тех случаях, когда он имеет дело с искаженным пониманием действительности, продиктованным классовым «предрассудком».

Ленин, таким образом, вскрывает классовую природу литературных явлений, которые он разбирает. Это не только не находится в противоречии с «теорией отражения», а непосредственно и органически из нее вытекает. Между тем некоторые наши критики, неправильно поняв ленинскую «теорию отражения», объявили классовый анализ принадлежностью вульгарной социологии и ополчились против него. Дело дошло до того, что каждая попытка осмыслить социальное содержание художественного творчества стала приниматься этими рьяными критиками в штыки.

II

В какие бы формы ни воплощалось художественное творчество, оно лишь тогда выполняло свое высокое призвание, когда было воодушевлено проникновением художника в действительность, глубоким познанием этой действительности.

Пушкин создал образ вдохновенного поэта-пророка, которому открылось знание мира:

И внял я неба содроганье,
. . . . . .
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.

Это не одна лишь поэтическая метафора. Это — образное выражение мысли о художественном познании мира.

Творчество самого Пушкина в высочайшей мере обладает познавательной ценностью. Белинский называл «Евгения Онегина» «энциклопедией русской жизни», он увидел в бессмертном романе Пушкина «поэтически воспроизведенную картину русского общества, взятого в одном из интереснейших моментов его развития».

Маркс в своих работах не раз называет имена Шекспира, Гете, Бальзака. Маркс приводит строки Шекспира о всемогуществе денег, ссылается на бальзаковского «Гобсека», замечая при этом, что Бальзак «основательно изучил все оттенки скупости» (т. XVII, стр. 647). Делает это Маркс не для иллюстрации своей мысли, а затем, чтобы подтвердить свои выводы авторитетным свидетельством художника, который пристально изучил нравы общества и психологию различных его представителей.

Высокую оценку реалистическому искусству Бальзака давал и Энгельс. Широко известны слова Энгельса: «Бальзак... в своей «Человеческой комедии» дает нам самую замечательную реалистическую историю французского «общества»,... из которой я узнал даже в смысле экономических деталей больше..., чем из книг всех профессиональных историков, экономистов, статистиков этого периода, взятых вместе». В аналогичных выражениях Маркс — гораздо ранее Энгельса — высказывался об английской школе реалистов (Диккенс, Теккерей).

Огромное реалистическое содержание творчества Л. Н. Толстого раскрыл Ленин. Ленин показал, что в произведениях Толстого нашло отражение «великое народное море, взволновавшееся до самых глубин» (т. XIV, стр. 407). Ленин раскрыл кричащие противоречия в творчестве и в учении Толстого и объяснил их происхождение: «Противоречия во взглядах Толстого — не противоречия его только личной мысли, а отражение тех в высшей степени сложных, противоречивых условий, социальных влияний, исторических традиций, которые определяли психологию различных классов и различных слоев русского общества в *по*реформенную, но *до*революционную эпоху» (т. XIV, стр. 402). В творчестве Толстого нашла яркое выражение та огромная ломка общественных отношений, которая с особенной силой стала проявляться в русской жизни после 1861 года. Устами Толстого,— писал Ленин в 1910 году,— «...говорила вся та многомиллионная масса русского народа, которая *уже* ненавидит хозяев современной жизни, но которая *еще* не дошла до сознательной, последовательной, идущей до конца, непримиримой борьбы с ними» (т. XIV, стр. 407).

Первую свою статью о Толстом, написанную в 1908 году, Ленин назвал «Лев Толстой, как зеркало русской революции». Ленин писал здесь: «Сопоставление имени великого художника с революцией, которой он явно не понял, от которой он явно отстранился, может показаться на первый взгляд странным и искусственным» (т. XII, стр. 331). Это «странное» на первый взгляд сопоставление привело

под пером Ленина к замечательным выводам об отношении Толстого к революции 1905 года. Ленин определил границы этого отношения, противоречивый его характер, силу и слабость его.

Творчество каждого писателя привлекало и занимало Ленина с точки зрения его отношения к действительности, с точки зрения его реалистического содержания. Ленин не раз ссылается на произведения Глеба Успенского для подтверждения своих мыслей о развитии капиталистических отношений в сельском хозяйстве в России. Глеб Успенский не был ученым экономистом, но прекрасное знание крестьянства, талант и художественная наблюдательность позволили ему увидеть то, что было скрыто от ученых, которые находились во власти ложных народнических схем [1].

Классики марксизма всегда подчеркивали огромное познавательное значение [2] и формирующую роль художественной литературы. Своими собственными методами и своими собственными средствами художественная литература познает действительность. В этом

---

[1] Приведем также слова Плеханова о познавательном значении произведений А. М. Горького и Глеба Успенского: «У художника Горького, у покойного художника Г. И. Успенского может многому научиться самый ученый социолог. В них (в произведениях Горького. — А. Г.) — целое откровение» (т. XXIV, стр. 276).

[2] Я говорю по преимуществу о познавательном значении искусства. В мою задачу не входит раскрытие природы искусства во всей ее полноте. Из всех определений искусства я выделяю и подчеркиваю момент художественного познания.

идеологическое содержание художественной литературы, и в этом смысле пути ее скрещиваются с путями науки.

III

Писатели иногда сознательно стремились к сближению с наукой и даже прибегали в своих художественных произведениях к научной терминологии. В 40-х годах прошлого столетия был распространен литературный жанр, носивший название «физиологических очерков». К этому жанру относились между прочим выходившие под редакцией Некрасова сборники «Физиология Петербурга». В «физиологических очерках» выводились обычно люди «низшего звания», причем авторы этих очерков стремились главным образом к профессионально-бытовой характеристике своих персонажей.

Создатели «натурализма» ставили себе задачей сознательное сближение с естествознанием («натура»=природа). Сейчас понятие «натурализма» приобрело совсем иное содержание, но именно так понимал его Эмиль Золя, который, собственно, и ввел этот термин в литературный обиход. Золя выдвигал идею «экспериментального романа», настаивая на том, что писатель должен строить свои произведения, подобно ученому, на основе эксперимента, применительно, конечно, к поведению человека. Свою серию романов «Ругон-Маккары» Золя назвал «естественной и социальной историей одной семьи».

Золя ошибался, когда ему казалось, что

художественные методы можно заменить научными методами. Есть большая близость между литературой и наукой. Стремясь дать «типичные характеры в типичных обстоятельствах» (в этом ведь Энгельс видел существенный признак реалистического искусства), художественная литература приходит к обобщениям, имеющим огромную познавательную ценность. Предмет литературы и науки по существу один и тот же: действительность в широком значении этого слова. Также в большой мере схожи их интересы и задачи. На отдельных стадиях работы, в процессе наблюдения и собирания материала могут совпадать и приемы художника и ученого. Но методы их различны. В то время, как наука мыслит понятиями, художественная литература (как искусство вообще) мыслит образами. При этом в процессе художественного мышления («мышления в образах», по терминологии Белинского) огромная доля принадлежит так называемой художественной фантазии. В этом заключается отличие искусства от науки, и поэтому ни в какой мере нельзя отожествлять литературу с наукой. Отношение литературы к науке прекрасно выразил Чернышевский, который сказал, что «произведение искусства, оставаясь в области искусства, приобретает значение научное». Разными путями литература и наука приходят к одному и тому же: к знанию.

Есть еще одна важная черта, которая роднит литературу с наукой: способность предвидения будущего. При этом порой литература предваряет науку. Это предвидение сказывает-

ся в самых разнообразных видах. Я оставляю в стороне так называемую научно-художественную фантастику вследствие специфичности этого жанра. Говоря о предвидении в литературе, надо прежде всего выделить большие социальные утопии, как «Утопия» Томаса Мора или «Государство солнца» Томмазо Кампанеллы. Иной раз предвидение будущего сказывается в философских идеях, нашедших первоначальное воплощение в художественных произведениях и лишь впоследствии получивших научное обоснование. Достаточно вспомнить о гётевском «Фаусте». Но «Фауст» здесь далеко не является единственным примером. Философская традиция литературы тянется со времен глубокой древности. Уже Аристотель писал в «Поэтике», что «поэзия содержит в себе более философского и серьезного элемента, чем история» (см. главу IX «Поэтики»; под «историей» Аристотель разумел, конечно, не историческую науку в нашем понимании, а лишь летопись, хронику событий). И действительно, античная литература очень богата социально-философским содержанием, она сыграла огромную роль в разрушении отживших верований и понятий античности. По выражению Маркса, боги Греции были ранены насмерть «Прикованным Прометеем» Эсхила[1]. Античные поэты прежде, нежели философы,

[1] Я напомню это место у Маркса: «Богам Греции, однажды уже трагически раненным насмерть в «Прикованном Прометее» Эсхила, пришлось еще раз комически умереть в «Разговорах» Лукиана. Зачем так движется история? Затем, чтобы человечество с м е я с ь расставалось со своим прошлым» (т. I, стр. 389).

поставили вопрос об участи раба. У Лукиана мы находим замечательные страницы о связи проституции с экономическим положением.

Есть, наконец, еще форма художественного предвидения, когда писатель определяет будущее явление по его эмбриону. П. Лафарг в своих воспоминаниях о Марксе передает следующую его мысль: «Бальзак был не только историком общества своего времени, но также творчески предвосхитил те фигуры, которые при Людовике-Филиппе находились еще в зародышевом состоянии и только после смерти Бальзака, при Наполеоне III, достигли полного развития».

Эта способность предвидения вносит еще одну черту родства в отношения между литературой и наукой, хотя источники этого предвидения здесь часто различны.

Изображая настоящее, вглядываясь в будущее, художественная литература также обладает огромной силой воссоздания исторических эпох, их колорита, их атмосферы. Мы имеем в виду все богатство исторических романов, начиная с произведений создателя нового исторического романа Вальтера Скотта и кончая замечательными историческими полотнами советских мастеров, как «Петр Первый» Ал. Толстого или «Разин Степан» А. Чапыгина.

Писатель, таким образом, часто выступает в качестве философа, социолога, историка, этнографа, естествоиспытателя и особенно психолога. Ближайшая область наблюдений и изучений писателя есть область человеческих переживаний в самом глубоком значении этого слова. Объектом интересов писателя является

по преимуществу человек. Художественная литература является, пожалуй, наиболее «гуманитарной» из всех областей творчества. Художественная литература вносит свою большую долю в общую сокровищницу знания о человеке.

Человека художественная литература познает не изолированно, а в обществе, в его общественных связях и отношениях. Человек, общество, история — вот по преимуществу те объекты, на которые направлено художественное познание. Вот почему наука об обществе находит такое подспорье в работах писателей. И недаром Маркс, Энгельс, Ленин и Сталин так часто обращаются к великим художникам слова для подтверждения своих мыслей.

IV

Мы говорили уже о том, что вопрос о взаимоотношении искусства и действительности издавна, со времен седой древности, волновал людей искусства — и эстетиков, и художников. Подлинный художник всегда стремится запечатлеть в своем искусстве как можно глубже, правдивее и в художественном смысле точнее то единственное, неповторимое и «однократное», что представляет собой живая действительность. Каждый подлинный художник знает мучительные поиски художественной правды, художественного выражения. Многие великие мастера поведали нам о «муках слова», о тех «муках слова», которые иных даже приводили к художественному «агностицизму», к тезису о «молчании» («Silentium» Тютчева),

потому что, по словам того же Тютчева, «мысль изреченная есть ложь».

Проблема жизненной правды в искусстве не раз привлекала великих рассказчиков прошлого. Любопытно при этом то, что в качестве примера, на котором эта проблема решалась, здесь часто фигурировало искусство живописи, рисунка, потому, может быть, что в этом искусстве вопрос жизненной правды проступает наглядней, очевидней. О трагических усилиях художника передать на полотне тайну жизненности рассказал нам Бальзак, автор «Неведомого шедевра». «Задача искусства, — говорил бальзаковский старый мастер, — не в том, чтобы копировать природу, но — чтобы ее выражать». Ту же мысль, только в романтико-мистическом плане, проводил и несчастливый герой гоголевского «Портрета». Как бальзаковский художник стремился запечатлеть на полотне тайну рельефа, которым обладает действительность, так и гоголевский художник мечтал о передаче «плывучей округлости линий, заключенной в природе». Оба художника мечтали о том, чтобы их произведения сохранили дыхание жизни. Но и бальзаковский, и гоголевский художник — по разным причинам и в разных условиях — оба погибли, не найдя в себе силы осуществить правду в искусстве.

Трагические судьбы бальзаковского и гоголевского художника предстают перед нами как звенья в огромной цепи мучительных творческих усилий долгого и непрерывного ряда человеческих поколений осуществить правду в искусстве. Великие мастера реализма в своих творениях создали замечательную правдивую

повесть о жизни человечества. Вся история реализма в искусстве есть по существу развивающееся художественное познание человечества. Реализм мы здесь разумеем в самом широком смысле — от мифологического реализма ранней античности вплоть до всевозможных метафорических форм реализма нового времени, какова, например, сатирическая гиперболика Гоголя и Салтыкова-Щедрина.

Реализм нового времени возник в литературной борьбе против классицизма и романтизма (в его реакционной вариации)[1]. Если классицизм искал условно-идеальные формы действительности в пределах античности, а реакционный романтизм создавал прозрачно-идиллическую страну на руинах средневековья, то реализм считал своей основной задачей дать художественное отображение действительности в собственном смысле слова, действительности *настоящего*. В противовес идеалистическим эстетическим учениям, видевшим объект искусства в прекрасном, и в противовес романтическим теориям типа Гюго, выдвигавшим перед поэзией задачу соединения прекрасного с безобразным, возвышенного с низким[2], — реализм,

[1] Я здесь говорю о романтизме лишь в его реакционной вариации и совершенно обхожу сложнейший вопрос об участии различных форм литературного романтизма в выработке художественного познания человечества.

[2] На романтическом принципе соединения возвышенного с низким построено даже такое произведение, как «Двенадцать» Блока, в котором некоторые критики совершенно напрасно видят образец приближения к реалистическому искусству. Для того, чтоб поднять и

ни в какой мере не отрицая категории прекрасного, считал и считает исходным моментом для искусства характерное, общее, типовое, или, как позднее формулировал Энгельс,— «типичные характеры в типичных обстоятельствах».

Художественный реализм прошлого в творениях великих мастеров возвышался до обобщений огромной силы. Этим обобщениям чуждо натуралистическое следование по пятам внешней эмпирики. Тем более чужд — по природе своей чужд — натуралистический эмпиризм искусству социалистического реализма. Наша советская литература стремится к наибольшей глубине, правдивости и конкретности изображения действительности, т. е. к осознанию и художественному воспроизведению всех живых связей, к обнаружению движущих революционных тенденций действительности. При решении проблемы формы наблюдается и будет наблюдаться у нас большое разнообразие. Здесь трудно и бессмысленно диктовать рецепты и нормы. Но можно говорить о том, что наибольшие возможности для выражения и наилучшие перспективы для развития имеет сейчас тот вид реализма, который можно условно назвать «реализмом прямого смысла», реализм без метафор и без орнаментики, последним наиболее крупным представителем которого был у нас до революции Чехов. Этот реализм ориентируется на простоту, возвышенную строгость выражения и исходит из посылки о значительности жизни

возвысить революцию, Блок ее предварительно до предела снизил. Романтик жил в Блоке до конца его дней.

даже в наиболее обыденных ее проявлениях и о присутствии в них глубокой человечности. Осуществление социализма в нашей стране одухотворило эту посылку, кардинально изменив и по-новому осмыслив такие понятия, как «будни», «средний человек», как понятия «обыкновенного» и «простого». Дыхание коммунизма подняло эти понятия, возвысило их, озарило светом нашего строительства, перспективой дальнейшего развития. Метафоричность и гиперболичность искусства становятся излишними, потому что в самой действительности, служащей предметом изображения, во всех элементах этой действительности заключено величие времени.

К борьбе за подлинно-народную социалистическую литературу звал Ленин, зовет нас Сталин. Но стать таковой может лишь литература, проникнутая подлинной партийностью. Для Ленина и Сталина, как и для Маркса и Энгельса, принцип партийности является основным, формирующим принципом подлинно-марксистской науки и социалистической литературы. Ленин звал к тому, чтобы литература открыто связала себя с пролетариатом. И именно в Горьком Ленин видел крупнейшего представителя пролетарского искусства (см. т. XIV, стр. 298).

Ленин рисовал перспективы развития литературы, которая станет партийной, которая свяжет свою судьбу с судьбой рабочего класса, с судьбой революции. Ленин писал:

«Это будет свободная литература, потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербо-

вать новые и новые силы в её ряды. Это будет свободная литература, потому что она будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность» (т. VIII, стр. 390).

Великая Октябрьская социалистическая революция освободила не только наш народ, но также его искусство и литературу. Наша советская литература, литература социалистического реализма, и есть та свободная литература, приход которой предсказывал Ленин. Литература социалистического реализма осуществляет идею социализма и служит народу. Слова Ленина звучат нам живым напоминанием о том, что надо непрестанно вести борьбу за подлинно-народную социалистическую литературу. К этому зовет нас Ленин. К этой же борьбе зовет нас товарищ Сталин, поставивший перед советскими писателями, как «инженерами человеческих душ», задачу огромного значения, задачу коммунистического перевоспитания народных масс.

А чтобы успешно вести эту борьбу, наша художественная литература (как и критика) должна быть глубоко партийной, большевистской, проникнутой интересами советского народа, не знающей пощады для его врагов. Советская литература не терпит равнодушия и бесстрастия. Наша советская художественная литература, которая «является самой идейной, самой передовой и самой революционной литературой» (Жданов), чтоб выполнить свое

высокое призвание, чтобы быть «с веком наравне», должна дерзать, проявлять смелость и богатство мысли, должна быть новатором,— не в узком цеховом смысле, а в смысле глубоко идейном, в смысле глубочайшего осознания нашей великой эпохи, в смысле выдвижения общественных задач, в смысле воспитания народных масс в духе коммунизма. В старину верили в магическую силу слова. Сила художественной литературы — в ее светлом разуме, в большом чувстве, в ее глубокой жизненности, в стремлении к действию, в постоянном движении вперед. Все ее интересы должны быть подчинены народу и только ему.

К ПРОБЛЕМЕ НАРОДНОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ

«С некоторых пор вошло у нас в обыкновение говорить о народности, требовать народности, жаловаться на отсутствие народности в произведениях литературы, — но никто не думал определить, что разумеет он под словом народность».

Так писал Пушкин более ста лет тому назад, в 1825 году. Слова эти в какой-то мере сохранили свою силу и по нынешний день. Мы часто говорим сейчас о народности, предъявляем нашим писателям требование народности, но вкладываем порой в это требование самое разнообразное содержание. Задачей настоящей главы и является — попытаться определить содержание понятия народности и с этой точки зрения сформулировать некоторые задачи, стоящие перед нашей советской литературой.

I

Начать нам придется с полемики. Это — хороший обычай, к которому охотно прибегали наши учители, классики марксизма, потому что в споре с ложными, неправильными учениями расчищаешь дорогу для утверждения истины.

До не столь давнего времени в нашей литературной науке и критике чувствовала себя очень привольно, почти по-хозяйски так называемая вульгарная социология. В ее обиходе для понятий «народ» и «народность» вовсе не находилось места; это были слова запретные, одни звуки которых вызывали возмущение и благочестивое содрогание. Ведь в том, что связано с народом, народностью, ощущается живое дыхание жизни; а жизни пуще всего боялись эти аскетические и меланхолические схематики из породы «sociologus vulgaris». Они себя почитали рыцарями «классового анализа», но подлинному марксистско-ленинскому классовому анализу литературных явлений со всем их жизненным богатством, разнообразием, сложностью и часто противоречивым содержанием они предпочитали весьма упрощенную классификацию по полочкам надуманных классовых групп и группочек. Классовый анализ требует усилия мысли, требует знания жизни и истории, требует диалектического подхода к явлениям; куда проще «классификация», обеспечивающая ее ревнителям легкую, бездумную жизнь. Есть готовые ярлыки: дворянский писатель, мелкопоместный писатель, писатель восходящей, нисходящей бур-

жуазии; задача литературоведа только в том и заключалась, чтобы выбрать ярлык и этим ярлыком залепить все входы и выходы писательского творчества, так залепить, чтобы не оставалось доступа чистому воздуху, дыханию мысли и жизни.

Вульгарная социология у нас разгромлена. Но ей на смену появляются носители новой доктрины, схематизму вульгарных социологов противопоставляющие новый схематизм, иного характера, но не менее вульгарный. Вместо сравнительно большого выбора ярлыков, которыми располагали вульгарные социологи, носители новой доктрины пришли с одним универсальным ярлыком для всех писателей прошлого: народный писатель. Новая доктрина, которую условно можно назвать «неонароднической», также обеспечивает своим носителям легкое, бездумное существование. Вся сложность и противоречивость явлений литературы и искусства для них так же не существует, как и для вульгарных социологов. «Работу» свою они проделывают так же меланхолически, как это делали вульгарные социологи, но еще, пожалуй, с бо́льшим равнодушием. Они подходят ко всем мастерам прошлого, а иногда и подмастерьям, с нивелирующим равнодушием могильщика: ведь у порога вечности с аксиоматической и универсальной очевидностью проступает всеобщее равенство. И в результате все писатели прошлого нивелируются, начинают так походить друг на друга, что их и не отличить. Все они — «народные». Дело здесь дошло до такого анекдота, что в какой-то диссертации с серьезным

видом доказывалась «народность» Кукольника (по свидетельству тов. У. Фохта). Слово «народный» стало магическим, «щучьим» словом, стало «сезамом» нашей критики. Мы сталкиваемся с ним на всех перекрестках. От столь частого употребления и злоупотребления слова «народность» и «народный» стали стираться и терять свое существенное, свое первичное содержание.

Кто же они, носители этой новой доктрины? Имя им легион. Прочтите ворох юбилейных статей, и среди авторов этих статей вы обязательно найдете тех, о ком здесь идет речь. Ведь вульгаризаторы умеют опошлить все, к чему бы они ни прикоснулись, — даже такой прекрасный, установившийся у нас обычай юбилейных чествований больших мастеров прошлого, обычай, диктуемый нашим отношением к культурному наследству.

Но нашлись также ученые критики, которые пытались подвести «марксистскую» базу под эту «неонародническую» доктрину. Первое место среди этих ученых критиков принадлежит, бесспорно, М. Лифшицу, давно претендующему на звание «учителя». Еще первую свою книгу, вышедшую в 1935 году, он склонен был рассматривать как «попытку представить взгляды Маркса на общий ход исторического процесса с той стороны, с какой они до сих пор еще ни разу не излагались»[1]. Являясь таким «новатором» в области марксизма (ведь до него еще никто «ни разу» не

---

[1] М. Лифшиц, Вопросы искусства и философии, М., 1935, стр. 156.

дал всестороннего изложения учения Маркса), тов. М. Лифшиц, естественно, сделал целый ряд «открытий», дотоле марксистам неизвестных. Под видом борьбы против вульгарной социологии, которая действительно грубейшим образом искажала понятие классового анализа, тов. М. Лифшиц по существу предложил совсем отказаться от классового анализа в литературной критике. Он взял под сомнение самое существование классов; он договорился до того, что в русской действительности, начиная с 60-х годов прошлого столетия и вплоть до самого 1905 года, т. е. вплоть до «генеральной репетиции» нашей революции, якобы не было четких граней в классовом членении, в классовой структуре, а существовала, как он говорит, «объективная классовая путаница»[1]. Каково сказано!

В этой «классовой путанице» тов. М. Лифшиц пытался найти теоретическое оправдание для той неимоверной собственной путаницы в мыслях, которая выдавалась за «новое учение». Классовый характер сводится М. Лифшицем к «субъективной окраске». А раз нет классов, то, естественно, с классовым анализом делать нечего; да здравствует литературно-критическая импровизированная отсебятина, являющаяся по существу дешевым перепевом старых добродетельных мелодий, звучавших еще в либеральном литературоведении! Нечего говорить о том, какую огромную радость

[1] Это замечательное «открытие» тов. М. Лифшиц сделал в большой программной статье «Ленинизм и художественная критика», напечатанной в «Литературной газете» за 1936 год (№ 4).

это принесло приверженцам старины, которые в новом «повороте» увидели амнистию, разрешение вернуться вспять.

Соратники и последователи тов. М. Лифшица стали склонять слово «народ» на все лады, выделяя его курсивом[1]. Тов. В. Кеменов объявил Шекспира народным поэтом Англии и был искренне уверен, что этим он до конца решил задачу критика-марксиста. В разных журналах стали появляться статьи, построенные по новому трафарету. Старые статьи спешно перелицовывались: где раньше стояло слово «класс», сейчас появилось — «народ». Наборщику легко было произвести эту замену, не выходя за пределы прежнего пространства: оба слова обозначаются одним и тем же числом букв.

В этой «неонароднической» струе была, однако, доля какой-то утешительной новизны. Во-первых, это была реакция против печальной полосы вульгарной социологии. Во-вторых, хоть и в глубоко искаженной форме, здесь находил отражение тот всемирно-исторический процесс нашей действительности, который привел к созданию единого советского народа и который побудил пересмотреть историческое прошлое с точки зрения участия

[1] В своих новейших статьях в связи с разгоревшейся на страницах «Литературной газеты» дискуссией тов. М. Лифшиц — со свойственной ему подвижностью мысли — сам ополчился против сплошной «народности» в литературе, стыдливо умалчивая о том, сколь эта сплошная «народность» обязана его собственным недавним «теоретическим» изысканиям (см. статью М. Лифшица «Надоело», «Литературная газета», 1940, № 2).

в нем народных масс. Но, повторяем, этот процесс нашел в положениях разбираемой «доктрины» глубоко искаженное отражение. Здесь делалась попытка механически перенести на прошлое те новые классовые взаимоотношения, которые создались в нашей стране в результате победы Октябрьской социалистической революции, совершенно перестроившей всю классовую структуру в нашей стране и сделавшей нашу страну социалистической. Высказывания тов. М. Лифшица и его сподвижников глубоко антиисторичны. Попытаемся сдвинутые исторические факты поставить на свои места.

II

Одно из первых положений, с которыми мы сталкиваемся при разборе понятия «народность», это — положение об историчности этого понятия. Понятие «народности» изменялось в связи с изменением исторической реальной действительности, с одной стороны, и, с другой стороны, в связи с той исторической призмой, через которую это понятие проходило. Каждая литературная школа, каждая теория литературы, каждое учение о стиле имели свою собственную теорию народности, свой кодекс народности.

Самое понятие «народности» в литературе возникает сравнительно недавно; истоки его надобно искать в эпоху Возрождения, когда с особенной остротой стал вопрос о развитии национальных литератур в странах Европы. В XVIII столетии, с ростом интереса к народ-

ному творчеству, который в свой черед являлся одним из следствий огромных социальных сдвигов того времени, в конечном результате приведших к французской буржуазной революции, — слова «народ» и «народный» все более начинают утверждаться в литературном обиходе.

Первым, кто остро поставил у нас вопрос о народности в искусстве, был выдающийся русский просветитель XVIII века — А. Н. Радищев.

Возникновение понятия свидетельствует о созревшем интересе к обозначенному явлению, как и о том, что явление стало массовым, стало распространенным. По существу понятие народности отражает процессы, характерные для новой истории. Однако истоки самой народности следует, как известно, искать в глубоком историческом отдалении. Ни у Аристотеля, ни у Горация слово «народность», конечно, не упоминается, но сама-то народность живет, существует в античной литературе. Это, конечно, справедливо, но, надо сразу сказать, в известном историческом смысле.

Здесь мы и подходим к историческому содержанию понятия. В нашу задачу не входит проследить весь путь его изменений и развития. Применительно к античной литературе достаточно напомнить, что ее классический послегомеровский период развивался в условиях рабовладельческого строя и что самое понятие «народ» («демос») обнимало обычно лишь тех, кто был политически правомочен. Уж этим одним очерчен огромный круг ограничений и исключений: раб в традиционном антич-

ном сознании, как оно сформулировано у выдающихся философов древности, оказывался вне «демоса», он исключался из «демоса». Во всяком случае уже в античной литературе мы наталкиваемся на большую осложненность понятий и отношений. Знаменитые слова Маркса о греческом эпосе, в котором он видел отражение прекрасного и неповторимого детства человеческого общества, некоторые товарищи склонны относить — и совершенно напрасно — ко всей античной литературе. Между тем Маркс говорил о «гомеровской» Греции, и только о ней. Не только Лукиан, которого Энгельс называл «Вольтером классической древности», который с издевкой говорил о богах Греции и уже хорошо знал, что проституция покоится на экономике, — не только Лукиан не относится к «детству» человеческой истории; к ее «детству» не относится уже Эсхил, который в «Скованном Прометее», по слову Маркса, смертельно ранил богов прошлого.

Воплощением наивного «детства» была «гомеровская» Греция, искусство которой выросло на почве греческой мифологии. В этом искусстве жила непосредственная и наивная народность. Народность жила и в великом античном искусстве позднейших периодов, особенно в условиях афинской демократии, когда были созданы творения величайших греческих трагиков, в чьих хорах властно звучал голос «демоса». Великие греческие трагики не только пришли к мысли, как Эсхил, о том, что правда сияет в крытых соломою дымных хижинах; они первые сказали и смелое слово протеста против участи раба. Но народность

выступает здесь уже весьма осложненная историей и развивающимися общественными отношениями. Четкая печать истории лежит на ней. Если в созданиях «гомеровской» Греции, построенных на мифологическом мировоззрении, жила непосредственная и наивная, «детская» народность, то в созданиях более поздних периодов — от Эсхила до Лукиана, уже штурмовавших отживший строй древних верований,—жили черты уже другой по своему качественному содержанию народности, осложненной, впитавшей в себя изменения и смысл более позднего времени.

Так на протяжении исторического развития и менялось содержание понятия «народности», менялось сообразно объективному историческому движению и его субъективному восприятию в идеологических построениях классов и эпох. Мне кажется, что до нашего нынешнего марксистско-ленинского понимания «народности» мы можем говорить о четырех важнейших, узловых моментах в историческом развитии этого понятия: 1) «детская», эпическая пра-народность, 2) народность античной демократии, 3) народность «третьего сословия» (народность буржуазная), 4) народность в понимании революционной демократии. Рассмотрение всех этих моментов в развитии понятия народности увело бы нас очень далеко в сторону от нашей непосредственной темы, и мы коснемся их только мимоходом в нашем дальнейшем изложении.

III

Что же есть «народность»? Как ее определить? Мы наперед должны разочаровать читателя, если он ждет сложных и многословных «дефиниций», на которые так падки иные наши литературоведы. На самом деле все обстоит гораздо проще, нежели может показаться с первого взгляда. Придется также разочаровать и тех, кто ждет готовых рецептов по изготовлению «народности». Еще Гегель иронизировал над такого рода охотниками, которые «хотели бы иметь как бы некоторый рецепт, некоторое правило, которое научило бы, как изготовлять такое (художественное. — *А. Г.*) произведение, в какие условия и состояния следует себя поставить, чтобы создавать нечто подобное» (Лекции по эстетике, Соч., т. XII, стр. 288).

Для того, чтобы подойти к определению народности, я напомню известное высказывание Ленина о социальной дифференциации в каждой национальной культуре. «Есть две национальные культуры, — писал Ленин в 1913 году, — в каждой национальной культуре. Есть великорусская культура Пуришкевичей, Гучковых и Струве, — но есть также великорусская культура, характеризуемая именами Чернышевского и Плеханова. Есть *такие же две* культуры в украинстве, как и в Германии, Франции, Англии, у евреев *и т. д.*» (т. XVII, стр. 143). И еще писал Ленин: «В *каждой* национальной культуре есть, хотя бы не развитые, *элементы* демократической и социалистической культуры, ибо в *каждой* нации

есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую» (там же, стр. 137).

Мы сейчас не ставим вопроса о взаимоотношении этих разных частей в каждой национальной культуре, но, конечно, совершенно ясно, что именно те ее элементы, которые выражают демократическую и социалистическую идеологию, составляют основное ядро и основное богатство каждой национальной культуры. И когда Ленин говорит о национальной гордости великороссов, то ленинское чувство национальной гордости зиждется на таких явлениях русской культуры, которые все входят в фонд, если можно так выразиться, ее демократической и социалистической «части». Народное нельзя отожествлять с национальным, но подлинно национальное есть всегда народное.

В каждой национальной культуре огромное место занимает и огромную роль играет литература. И в литературе, какой бы исторический период ее развития мы ни брали, есть, хотя бы не развитые, демократические и социалистические элементы. Вот эти демократические и социалистические элементы, наличие которых Ленин отмечал в каждой национальной культуре, по существу и составляют, поскольку они проявляются в литературе, то, что мы привыкли называть народностью.

Так просто оборачивается дело, если не гнаться за пышными «дефинициями», а искренне желать определить существо вопроса. Сложность вопроса заключается не в определении, она начинается тогда, когда от общих

определений переходишь к конкретным формам проявления, или, как говорил Энгельс, «форме существования» народности. Тут мы наталкиваемся на большое разнообразие. Но мне кажется, что при всем разнообразии явлений в данной области мы можем их свести к двум большим группам: 1) народность в непосредственной форме, 2) народность в опосредствованной форме, с большей или меньшей сложностью посредствующих звеньев.

Где мы наблюдаем народность в ее непосредственной форме, народность «как она есть»? Прежде всего в таких произведениях народного творчества в собственном смысле, которые с особенной силой и верностью передают идеи, настроения, стремления, склад мысли и чувств определенного народного коллектива, на определенном историческом этапе его развития. Это одинаково относится к безымянным эпическим произведениям, складывавшимся на протяжении многих поколений («Давид Сасунский», «Манас», «Джангар» и др.), так и к сложенной на наших глазах песне акына, чье имя вырвала из забвения и неизвестности и возвысила наша Великая революция (как это произошло с Джамбулом и многими другими народными певцами).

В истории литературы есть имя поэта, чье творчество является феноменальным и, может быть, единственным с точки зрения тех огромных художественных вершин, которых достиг простой человек, непосредственно вышедший из народной среды, крепостной крестьянин. Это — прекрасное имя великого украинского поэта Шевченко. Шевченко был народным

поэтом в самом подлинном, в собственном смысле этого слова, и народность его поэзии может служить лучшим примером той народности, которую мы обозначаем как народность в непосредственной форме. Эту особенность Шевченко отмечали лучшие представители нашей критики, от Добролюбова до Горького.

Добролюбов писал о Шевченко: «Он — поэт совершенно народный, такой, какого мы не можем указать у себя. Даже Кольцов не идет с ним в сравнение, потому что складом своих мыслей и даже своими стремлениями иногда удаляется от народа. У Шевченка, напротив, весь круг его дум и сочувствий находится в совершенном соответствии со смыслом и строем народной жизни. Он вышел из народа, жил с народом, и не только мыслью, но обстоятельствами жизни был с ним крепко и кровно связан» [1].

Горький писал о Шевченко: «...Он заслуживает высокой оценки именно как первый и воистину народный поэт, не искажавший субъективными добавлениями народных дум и чувств.

В его жалобах на личную судьбу — слышна жалоба всей Малороссии, в его воспоминаниях о казацкой воле — вы почувствуете воспоминания всего народа» [2].

Мы действительно встречаем в поэзии Шевченко полное слияние с народными пережива-

---

[1] Н. Добролюбов, Полн. собр. соч., т. II, 1935, стр. 562—563.

[2] М. Горький, История русской литературы, 1939, стр. 189.

ниями и народными чаяниями. Шевченко жил исключительно жизнью народа. Основные стремления народа были его основными стремлениями. И не только содержание его поэзии, но и поэтические ее формы неразрывно связаны с украинской народной поэзией. Они представляют собой единое целое. Даже тогда, когда Шевченко выступает как тончайший лирик, он не перестает быть «кобзарем»; в его поэзии ни на одно мгновение не перестает звучать голос народной поэзии (украинский фольклор между прочим обладает богатейшей лирикой). Где источники этого замечательного явления? Александр Веселовский, опираясь, очевидно, на Гегеля, говорил применительно к эпохам создания великих памятников народного творчества о существовании так называемого «эпического» сознания, т. е. некоего коллективного (народного) сознания, когда личность не выступала еще со своими притязаниями и со своими собственными, обособившимися переживаниями (говоря словами Горького— «субъективными добавлениями»). Но Шевченко ведь жил в другое время; это была богатейшая личность, ярчайшая индивидуальность, подлинный сын времени, стоявший с веком наравне, лично и мысленно общавшийся с лучшими и передовыми людьми того времени. Однако все, что Шевченко приобрел как личность, как человек, он употребил лишь на то, чтобы с большей силой, с большей выпуклостью, с большей глубиной, с большей осмысленностью обнаружить, проявить, выразить чувства, помыслы, стремления закрепощенного народа.

Но гораздо чаще народность проявляется в литературе не в непосредственной, а в опосредствованной, часто весьма и весьма осложненной форме. Опосредствующей средой является класс, эпоха, творческая личность автора. Здесь играют огромную роль те «субъективные добавления», о которых говорит Горький. Всегда они — порождение той конкретной, иногда весьма сложной исторической обстановки, в которой они возникают и развиваются. Мы наблюдаем здесь самые различные и разнообразные явления. Мы можем говорить о различной мере народности у разных писателей, понимая под «мерой», конечно, не количественно-арифметическую категорию, а историко-философскую категорию качества и содержания. Обычно бывает так: чем писатель значительней и глубже, тем в большей степени присутствует в его творчестве народность. Народность ведь входит необходимым ингредиентом в понятие подлинной художественности. Но здесь, как и всюду, надо беречься формул-рецептов: конкретная история всегда богаче наперед заготовленных схем.

Задача исследователя здесь сводится к конкретному исследованию. В. И. Ленин говорил о «мужицком демократизме» Чернышевского и Добролюбова (т. XXII, стр. 467); в то же время Ленин писал о том, что в творениях Л. Н. Толстого нашло отражение «великое народное море, взволновавшееся до самых глубин» (т. XIV, стр. 407). Это значит, что и в произведениях Чернышевского и Добролюбова, и в творчестве Толстого живет народность. Но Л. Н. Толстой и по характеру своего твор-

чества, и по своим стремлениям был глубоко отличен от Чернышевского и Добролюбова. Задача исследователя и заключается в том, чтобы конкретно определить «меру», границы, реально-историческое содержание их народности. Где, в чем, когда, как слышится здесь голос народа и какие другие голоса звучат в творениях каждого из писателей. Когда народность сказывается в непосредственной форме, тогда и голос народа звучит для нас явственно. Здесь очевиден источник, — сам народ выступает здесь, можно сказать, как субстрат творчества. Когда мы имеем дело с художественной индивидуальностью, то народность обычно проходит сквозь ряд посредствующих звеньев и видоизменяющих призм. Здесь иногда образуются такие широкие и густые наслоения и напластования, что народность оказывается схороненной глубоко под спудом, и ее уж иногда не различить простым глазом. Глубоко ошибется тот, кто будет измерять народность по внешним признакам, например, близостью к фольклору. Уже Белинский и Добролюбов предупреждали о том, что здесь нельзя быть на поводу у внешних признаков. Искать надо глубже.

Ленин с особенной настойчивостью искал в литературе отражения протеста и борьбы народа против эксплоатации и угнетения, т. е. искал того, что составляет один из существенных элементов подлинной народности. Именно с этой точки зрения Ленин подошел к творчеству Л. Н. Толстого. Историю русской публицистики, начиная со второй половины XIX столетия, Ленин воспринимал как историю

«протеста и борьбы самых широких масс населения с 1861 по 1905 год против остатков крепостничества во всем строе русской жизни» (т. XIV, стр. 219). И в настроении, которое сказалось в письме Белинского к Гоголю, Ленин видел также зависимость «от настроения крепостных крестьян» (там же).

Отношение к народу (или скажем по-своему: мера и глубина народности) было для Ленина самым точным мерилом при определении характера и объема общественного явления (в том числе и литературного). С особенной рельефностью это проступает в знаменитой ленинской характеристике трех поколений, действовавших в русской революции. Первое поколение — дворянские революционеры, декабристы и Герцен. Их круг узок. «Страшно далеки они от народа», — пишет Ленин. Потом пришли революционеры-разночинцы. «Шире стал круг борцов, — говорит Ленин, — ближе их связь с народом». И, наконец, в 1905 году грянула подлинная буря: «это — движение самих масс», во главе которых стал пролетариат (см. т. XV, стр. 468—469). Эта замечательная ленинская характеристика дает нам ключ к пониманию народности.

Герцен, как и другие дворянские революционеры, был, по словам Ленина, страшно далек от народа. Но разве то дело, за которое он ратовал, не было народным делом, разве не о счастье народа и не о народных интересах были его думы и заботы, его смелая борьба? Герцен был среди тех, кто, по пушкинскому слову, «вышел рано, до звезды», когда еще не вспахана была народная нива, когда еще не

созрел гнев народный против поработителей. «Не вина Герцена, — писал Ленин, — а беда его, что он не мог видеть революционного народа в самой России в 40-х годах. Когда он увидел его *в 60-х* — он безбоязненно встал на сторону революционной демократии против либерализма. Он боролся за победу народа над царизмом, а не за сделку либеральной буржуазии с помещичьим царем. Он поднял знамя революции» (т. XV, стр. 468).

И часто бывало так, что искусство, всеми своими устремлениями направленное к народным массам, не находило доступа к этим массам. Столетия рабства и угнетения держали народ в темноте и невежестве, часто создавая пропасть между ним и художником. Ленину принадлежат замечательные слова о том, что иногда длительное время отделяет в истории посев от жатвы. Ленин писал в статье о Герцене: «...беззаветная преданность революции и обращение с революционной проповедью к народу не пропадает даже тогда, когда целые десятилетия отделяют посев от жатвы» (т. XV, стр. 469). В объективном ходе истории посев никогда не пропадает даром; поколением раньше или позже, но жатва будет собрана. В субъективном же восприятии художника этот разрыв отзывается часто непомерной болью. Одна из драм великих людей прошлого, в том числе и великих художников, драма одиночества, имела часто своим источником именно отсутствие контакта с народом, ради которого и для которого художник творил. Вязанка хвороста, которую добрая поселянка подбросила в костер Гуса, — есть ярчайший и

печальнейший символ этого одиночества. Тема одиночества не раз звучала в произведениях Пушкина, который главную задачу и обязанность поэта видел в том, чтобы «глаголом жечь сердца людей».

В творчестве Л. Н. Толстого нашла широкое отражение русская народная жизнь. В беседе с Горьким Ленин говорил, что «до этого графа подлинного мужика в литературе не было»[1]. В творчестве Толстого Ленин услышал голос «...самых широких народных масс в России указанного периода (т. е. переходного периода между 1861 и 1905 годами. — *А. Г.*) и именно деревенской, крестьянской России» (т. XIV, стр. 405). А между тем творчество Толстого было до революции известно лишь ничтожному меньшинству, потому что огромная масса населения оставалась неграмотной и поэтому не читала книг. Ленин писал в 1910 году о Толстом: «Чтобы сделать его великие произведения действительно достоянием в с е х, нужна борьба и борьба против такого общественного строя, который осудил миллионы и десятки миллионов на темноту, забитость, каторжный труд и нищету, нужен социалистический переворот» (т. XIV, стр. 400). Лишь Великая Октябрьская социалистическая революция, раскрепостив народ, раскрепостила и великое искусство прошлого, вернув его народу и сделав «достоянием в с е х».

---

[1] М. Горький, Сочинения, ГИХЛ, 1931, т. XXII, стр. 216.

IV

Не отказ от классового анализа поможет нам определить подлинную народность великих мастеров прошлого, а правильное и глубокое применение марксистско-ленинского анализа к явлениям художественной литературы. Так именно поступал Ленин по отношению к творчеству Л. Н. Толстого. Видя в Толстом гениального художника, который отразил в своем творчестве «великое народное море, взволновавшееся до самых глубин» (т. XIV, стр. 407), отмечая в нем великое и объективно-ценное, Ленин в то же время указывал и границы, которые полагал правильному восприятию действительности классовый «предрассудок» писателя. Ленин показывает, что́ Толстой правильно понял и воспринял в революции и чего он не понял, потому что Толстой стоял не на точке зрения революционного рабочего класса, который единственно и может дать правильную оценку явлений. Ленин отделяет в творчестве Толстого то, что «выражает предрассудок Толстого», от того, что выражает его «разум»; Ленин различает в наследии Толстого то, «что принадлежит в нем прошлому», и то, «что принадлежит будущему» (см. т. XIV, стр. 403). К этим своим положениям Ленин приходит, исходя именно из классового анализа толстовского творчества.

Так поступали и Маркс и Энгельс. Даже говоря о таких колоссах человеческой мысли, как Гегель и Гете, Энгельс считал необходимым отметить те ограничивающие их черты, которые порождались классовыми и временны́-

ми условиями. «Гегель, как и Гете, — писал Энгельс, — был в своей области настоящий Зевс-олимпиец, но ни тот, ни другой не могли вполне отделаться от духа немецкого филистерства» (Маркс и Энгельс, Сочинения, т. XIV, стр. 639).

Конечно, смешными и беспомощными оказываются те квазимарксистские исследователи, для которых Пушкин является «дворянским писателем». Но мы ничего не поймем в народности Пушкина, если мы его творчество не поставим в связь с деятельностью «дворянских революционеров» и, с другой стороны, не учтем тех ограничений, которые вносили в творчество Пушкина порождаемые его принадлежностью к дворянству консервативные элементы его общественно-политического мировоззрения. Без классового анализа мы здесь ничего не поймем и не разберем.

Очень не повезло в нашем литературоведении Гоголю, — его судьба здесь поистине печальна. До революции мракобес Мережковский написал жуткую, фантастическую книгу, где Гоголь сближался с чортом. Другой критик, почитавший себя столпом марксизма, написал не менее фантастическую книгу о Гоголе, в которой он доказывал, что гоголевский чорт есть мелкопоместный дворянин. Так в реестрах вульгарных социологов Гоголь и остался по мелкопоместной части. Надо ли говорить, что в этих безжизненных и сумасшедших конструкциях и следа не остается от гоголевского творчества, от его бессмертных произведений, положивших начало «гоголевскому периоду» в нашей литературе и угото-

вивших путь Салтыкову-Щедрину; и следа не остается от Гоголя, о ком с такой страстью говорил Белинский, кого так ценил Чернышевский, кого так высоко ставил Ленин!

Несколько лет тому назад И. Иванов (существо, безусловно, псевдонимическое и типическое; графологи легко могут в его почерке узнать стиль появившегося у нас нового «течения») напечатал на страницах «Литературного обозрения» елейную статью о Гоголе[1], в которой вся проблема Гоголя сводилась к следующему: «Мучения Гоголя были результатом его страстной любви и тревоги за будущее своего народа, своей страны». Но какая же тогда разница между Гоголем и, скажем, Шевченко? Что это — явления одного социального порядка, или нет?

Могут ли что-нибудь объяснить нам в творчестве Гоголя и в частности в его народности либерально-елейные речи разных Ивановых (будь они даже «седьмые», как у Чехова) о «народе» и «стране»? Такие речи мы ведь в изобилии слышали от либеральных ученых и публицистов. Разве могут помочь делу рассуждения И. Иванова (и всех тех, кто стоит за его псевдонимической спиной) о том, что внутренний надлом Гоголя был обусловлен «ничтожностью тех общественных сил, которые могли противостоять николаевскому режиму»? Но ведь то же самое время в условиях той же николаевской России не исключало возможности появления такого борца-просветите-

---

[1] См. «Литературное обозрение», 1936, № 8. Статья называется «Стыдливая социология».

ля, как Белинский, который резко и страстно осудил Гоголя за его «Переписку с друзьями»!

Разве не глубже подходил к проблеме народности у Гоголя Добролюбов, который писал в 1858 году:

«...Гоголь хотя в лучших своих созданиях очень близко подошел к народной точке зрения, но подошел бессознательно, просто художнической ощупью. Когда же ему растолковали, что теперь ему надо итти дальше и уже все вопросы жизни пересмотреть с той же народной точки зрения, оставивши всякую абстракцию и всякие предрассудки, с детства привитые к нему ложным образованием, тогда Гоголь сам испугался: народность представилась ему бездной...» (Полное собр. соч., т. I, ГИХЛ, 1934, стр. 244).

Перед нашим литературоведением остро становится вопрос о марксистско-ленинском осмыслении богатейшего литературного наследства, доставшегося нам от великих мастеров прошлого. Классики были сынами своего времени, сынами определенных классов. Но, несмотря на это, творчество их пережило века, как и все ценное и великое, созданное в прошлом. Могучие творческие влияния, которые идут от трудящегося человечества, от народных масс, находили свое осуществление — хоть порой и в весьма опосредствованной форме — в произведениях великих мастеров прошлого, часто в противоречии с классовыми предрассудками этих мастеров. Творческие влияния, идущие «снизу», из народа, находят самые разнообразные каналы для своего про-

никновения в литературу. Это — влияния огромной силы, и они часто пробираются даже через толщу чужеродной среды. Народность, о которой говорит Ленин, не есть какая-то абстрактная категория; во всех случаях понятие народности у Ленина имеет определенное историческое содержание, потому что всегда определены ее границы и определена социальная, классовая сущность той творческой среды, в которой эта народность сказывается. Не зачеркивать классовый характер литературного творчества прошлого, надо понять и объяснить величие классиков, определив и те пределы, те границы, которые полагала их творчеству исторически обусловленная классовая их природа. Это даст возможность определить и меру их народности, ее границы, ее, так сказать, колорит, ее определенное конкретно-историческое содержание.

V

Еще Белинский отличал народность от простонародности. Здесь нет ничего от презрения к народному, к народным массам, наоборот — есть замечательное и полное большого смысла различение между внешне эмпирическим, лежащим на поверхности, и тем глубоким содержанием, что в этих народных массах таится. Такой взгляд позволил Белинскому притти к выводу, что «Евгения Онегина» «можно назвать энциклопедией русской жизни и в высшей степени народным произведением». Пушкинская поэма, по словам Белинского, «была актом сознания для русского общества, почти

первым, но зато каким великим шагом вперед для него!.. Этот шаг был богатырским размахом, и после него стояние на одном месте сделалось уже невозможным...» (из статьи 1845 года).

Также Добролюбов различал содержание и форму народности. Под формой ее он разумел внешнее проявление и окружение народной жизни; овладеть формой народности значило уметь «изобразить красоты природы местной, употребить меткое выражение, подслушанное у народа, верно представить обряды, обычаи и т. п.» [1]. Этого, конечно, недостаточно, «чтобы быть поэтом истинно народным»: истинно народный поэт должен отразить содержание народной жизни.

Мера народности того или иного писателя и определяется тем, как глубоко он отразил в своем творчестве именно содержание народной жизни. Глубоко отразить содержание народной жизни значит не только дать широкую и правдивую картину действительности, но и осветить ее с точки зрения правильно понятых народных интересов, осветить происходящие в ней глубокие, иногда скрытые от невооруженного глаза процессы, выразить народные нужды и стремления. Мера народности писателя определяется и его борьбой против эксплоатации и угнетения, борьбой против отживших общественных форм, задерживающих развитие народа, степенью предвидения будущего. В творчестве большого, под-

---

[1] Н. Добролюбов, Полное собр. соч., ГИХЛ, 1934, т. I, стр. 235.

линно народного писателя все эти элементы даны в своей совокупности, у другого писателя они выступают разрозненно. Тут, конечно, могут быть самые разнообразные сочетания. Так и оправдывается выдвигаемое нами понятие меры народности.

При определении народности писателя мы часто склонны отдавать предпочтение признаку происхождения писателя; мы говорим: писатель — народный писатель, потому что он вышел из народных низов и т. д. Конечно, писатель, вышедший из среды народа, живущий с ним одной жизнью, знающий хорошо его быт и нужды, приносит с собой в свое творчество народность. Но понятие народности в литературе и гораздо шире и гораздо значительней. Потому что речь идет не только об отображении народного быта и народных нужд. Добролюбов, например, говоря о народности Кольцова, в то же время отмечает ее ограниченность, так как Кольцов уединен от общих интересов и его поэзии недостает «всесторонности взгляда». И Белинский и Чернышевский видели в художественной литературе выражение народного самосознания. Подлинная народность, ее высшее проявление и заключается в этом народном самосознании. А здесь невольно приходят на память всем нам известные слова Ленина (в «Что делать?») о том, как выросло учение социализма, т. е. как выросло сознание рабочего класса.

«Мы сказали, — писал Ленин, — что социал-демократического сознания у рабочих и не могло быть. Оно могло быть принесено только извне. История всех стран свидетель-

ствует, что исключительно своими собственными силами рабочий класс в состоянии выработать лишь сознание трэд-юнионистское, т.-е. убеждение в необходимости объединяться в союзы, вести борьбу с хозяевами, добиваться от правительства издания тех или иных необходимых для рабочих законов и т. п. Учение же социализма выросло из тех философских, исторических, экономических теорий, которые разрабатывались образованными представителями имущих классов, интеллигенцией. Основатели современного научного социализма, Маркс и Энгельс, принадлежали и сами, по своему социальному положению, к буржуазной интеллигенции. Точно так же и в России теоретическое учение социал-демократии возникло совершенно независимо от стихийного роста рабочего движения, возникло как естественный и неизбежный результат развития мысли у революционно-социалистической интеллигенции» (т. IV, стр. 384—385).

Эти слова Ленина применимы и к вопросу о росте народного самосознания вообще. Иные критики видят народность только в произведениях таких писателей, как Кольцов, Никитин и т. п., забывая, что народное самосознание находило свое замечательное и глубокое выражение в творчестве великих художников, порою не имевших непосредственного соприкосновения с народом, но «извне» (по слову Ленина) посвящавших ему свою творческую мысль. Тысячу раз был прав Горький, который говорил, что именно народ является величайшим и неисчерпаемым источником всего творчества. Но, черпая из этого источника, ве-

ликие художники всегда платили народу сторицей, возвращая ему же обогащенные высокой творческой мыслью, оплодотворенные богатейшей художественной культурой всего человечества создания своего гения.

На основе средневековой народной легенды вырос гетевский «Фауст». Но Гете подверг старинную легенду гениальной обработке и привнес в нее все богатство ищущей и мятущейся человеческой мысли. Разве поэтому мы должны почитать Гете менее народным, нежели безымянного создателя средневековой легенды? В долгие зимние вечера своей деревенской ссылки Пушкин слушал рассказы Арины Родионовны, которые потом преобразились под его пером в перлы нашей поэзии, засверкав и заблистав всем богатством поэтической речи. Почему же эти произведения Пушкина должны почитаться менее народными, нежели сказки его няни? Пушкин был по рождению, воспитанию и положению дворянином, его общение с народом было по преимуществу мысленным. Но в своих бессмертных произведениях Пушкин дал широчайшую картину России и различных слоев народа, от Онегина и Ленского (который при известных обстоятельствах мог бы «быть повешен, как Рылеев») до безвестного «станционного смотрителя» и убогого мужичка, который, без шапки, «несет под мышкой гроб ребенка». Считая Степана Разина единственным поэтическим лицом русской истории, Пушкин пытался переосмыслить прошлое русского народа, с особенным интересом останавливаясь на тех моментах, когда народ выступает в качестве субъ-

екта истории. Пушкин, наконец, с тревогой и с настойчивостью глядел вперед, вглядываясь в будущее, стремясь разгадать судьбу народа, воспрянувшего «на обломках самовластья» к новой жизни. Недаром Белинский возвращался много раз к теме «Пушкин и будущее». Что же, присутствует во всем этом народность, подлинная, высокая народность? Только один ответ может быть дан на этот вопрос. Пушкин «извне» развивал и обогащал народное самосознание. Путем конкретно-исторической характеристики пушкинского творчества мы сможем определить меру его народности, глубину ее, как и «временны́е», «классовые» границы.

Не только то, что идет непосредственно из народа, обозначается нами как народность, но и то, что — для народа (пусть даже «извне»). Потому что и здесь чувствуется в конечном счете никогда не угасающее дыхание народных масс, их могучее творческое воздействие.

VI

Еще Белинский указывал на теснейшую связь между народностью и реализмом. Эта связь начинает особенно ощущаться на заре новой истории, в эпоху Возрождения, когда гуманизм приходит на смену мифологическому и религиозному сознанию древности и средневековья. Уже в творчестве Шекспира, где присутствует огромный народный мир, реализм достиг огромных и величественных вершин своего выражения. И недаром Маркс и Энгельс видели в шекспировском реализме

прообраз художественного воплощения широких народных движений. «Просветители» пришли с эстетическим обоснованием реализма, и этого нельзя не поставить в связь с одной из характерных черт Просвещения, которую Ленин формулирует следующим образом: «...отстаивание интересов народных масс, главным образом крестьян (которые еще не были вполне освобождены или только освобождались в эпоху просветителей), искренняя вера в то, что отмена крепостного права и его остатков принесет с собой общее благосостояние, и искреннее желание содействовать этому» (т. II, стр. 314).

В классицизме с его космополитическим универсализмом народность могла проступать лишь в самой абстрактной форме. Культивировавшийся романтизмом интерес к народной поэзии, его пристрастие к «couleur locale» (местный колорит) привлекли, — правда, в односторонней форме, — интерес к народности и сыграли роль в развитии литературы как мост к реализму. Лишь торжество реализма в XIX столетии с упрочением национально-реалистического романа как одного из ведущих литературных жанров создали широчайшее поле для развития народности в литературе. С огромной силой звучала народность в произведениях критико-реалистического направления. Народность становится формирующим началом в литературе, и недаром Добролюбов озаглавливает одну из своих статей: «О степени участия народности в развитии русской литературы» (1858). Перед марксистским исследователем стоит благодарнейшая задача рассмот-

реть с этой точки зрения развитие всей художественной литературы.

Нам хочется только предостеречь от релятивизма в понимании народности, того релятивизма, который все явственней начинает звучать в выступлениях некоей «кучки» исследователей, «кучки», склонной себя считать «могучей» и именующей себя «течением». В начале нашей статьи мы говорили о «неонародническом» направлении в работах тт. М. Лифшица, В. Кеменова и других. На настоящем этапе группа эта выдвинула новые лозунги; яростно и ревниво защищает она историческое право реакции и «предрассудка» на место под солнцем; пишутся длиннейшие статьи для доказательства тезиса о том, что реакционное мировоззрение не только уживается с художественным творчеством, но и является благодатной почвой для его развития. Обо всем этом черным по белому написано в статьях представителей этой «группы» на страницах «Литературной газеты» в связи с разгоревшейся дискуссией вокруг книги Г. Лукача о реализме. Стерн в своем «Сентиментальном путешествии» говорит о «sensorium» (чувствилище), о «пиршестве ощущений», — «пиршеством предрассудка» можно было бы назвать работы нашего нового «течения»: «предрассудок» здесь поистине справляет неистовые оргии! И в угоду все тому же «предрассудку», все той же реакционной мысли, которая возводится в перл создания, создается новая «теория» народности. Я имею в виду статью В. Кеменова «Ленин и вопросы народности в искусстве («Советское искусство», 1940 г., № 6).

В. Кеменов приходит здесь к чудовищному выводу: «Народность в искусстве великих писателей, — пишет он, — отражает не только рассудок масс, но и их предрассудок». Что дает право Кеменову делать такое обобщение, выводить такой общий закон для всего «искусства великих писателей»? Белинский умел сто лет тому назад отличать народность от простонародности, а вот тов. Кеменов хочет обязательно включить в понятие народности и «предрассудок» народных масс. Без «предрассудка» тов. В. Кеменов, как и другие его товарищи по «течению», никак обойтись не может! Это не значит, что у народных масс нет предрассудков и иллюзий; именно об этих предрассудках и иллюзиях многомиллионных масс русского патриархального крестьянства и говорит Ленин в своих известных статьях о Толстом. Предрассудки эти и иллюзии действительно нашли отражение в противоречивом характере творчества Толстого (наряду с силой стихийного чувства протеста и негодования). Но значит ли это, что Ленин, как утверждает В. Кеменов, «показал двойственный характер народности»? Ленин показал противоречивый характер общественного поведения определенных народных масс в определенный исторический период, но разве от этого сама категория «народности» стала в глазах Ленина «двойственной»?

Во-первых, не надо забывать, что Ленин говорит лишь о патриархальном крестьянстве. Несмотря на огромную его численность в тогдашних русских условиях, с ним нельзя отождествлять понятие всего на-

рода. Не знаем, как тов. Кеменов, но Ленин включал рабочий класс также в понятие народа[1]. Во-вторых, народность вовсе не есть решительно все, что свойственно всем слоям народа. Ведь говоря, например, о человечности, тов. Кеменов, надеемся, исключает из этого понятия отрицательные свойства целых человеческих групп, как, например, эксплоататоров, социальных преступников, полоумных и т. д. и т. п. Почему же тов. Кеменов обязательно хочет включить в понятие народности темноту народную? В рассуждениях тов. Кеменова в неприкрытой форме проступает характерный для представляемого им «течения» объективистский релятивизм. Тов. Кеменов протестует против понимания народности как положительной категории. Он хочет устранить из понятия народности момент оценки. А между тем понятие народности никогда не потеряет для нас своего оценочного значения. Именно так понимают народность Ленин и Сталин. Энгельс также считал народность «большою честью для книги».

Пусть тов. Кеменов не вздумает обвинять нас в логицизме и антиисторизме. Темнота народная в определенные исторические периоды есть исторический факт. Но ведь и в рабочем классе есть отсталые элементы; что же, говоря о сознании рабочего класса, тов. Кеменов

---

[1] Причем для Ленина — революционный пролетариат и обладал высшей формой народности, потому что он «доказал своё призвание быть вождем в борьбе за свободу народа и за освобождение масс от эксплуатации, — доказал свою беззаветную преданность делу демократии...» (т. XIV, стр. 402).

включит и отсталые понятия его отсталых слоев? Но учители наши, классики марксизма, учили нас в таких случаях ориентироваться на передовое сознание, на авангард, потому что он, этот авангард, выражает подлинные тенденции целого, выражает его сущность.

Поэтому и при определении народности надо исходить из самого передового, самого прогрессивного, что создано творческими усилиями народных масс, что создано теми представителями или передовыми группами, которые выражают подлинные интересы этих масс.

Не тот художник более народен, который выражает народную отсталость, будь эта отсталость даже распространенным, массовым явлением, а тот, кто идет впереди, даже в том случае, если между ним и народом есть еще большое, отделяющее их расстояние. В минуту горечи, оглядываясь на неграмотную Россию, Добролюбов писал: «Напрасно также у нас и громкое название н а р о д н ы х писателей: народу, к сожалению, вовсе нет дела до художественности Пушкина, до пленительной сладости стихов Жуковского, до высоких парений Державина и т. д. Скажем больше: даже юмор Гоголя и лукавая простота Крылова вовсе не дошли до народа»[1]. Но тем не менее народность присутствует в искусстве великих художников даже тогда, когда народу это искусство еще недоступно. Великий художник часто видит и воплощает народное

---

[1] Н. Д о б р о л ю б о в, Полное собр. соч., ГИХЛ, 1934, т. I, стр. 210.

раньше, нежели оно созрело в сознании народных масс. Такой художник является глашатаем, борцом, учителем. Такой художник осуществляет подлинное назначение великого искусства.

VII

У нас часто ассоциируют народность с детскостью, наивностью и непосредственностью. Это объясняется тем, что эта наивность действительно звучит в древних памятниках народного творчества. Но народ не стоит на одном месте, он движется вперед вместе с идущим вперед временем, народ растет. Свою старую народную поэзию сам народ в своем дальнейшем развитии вспоминает как детство (правда, как неповторимое и, следовательно, обладающее всей прелестью и очарованием неповторимого); вспоминая ее как детство, он так ее и расценивает.

Этого чувства исторического развития, этого чувства, которым обладает сам народ, вспоминающий всегда свою старую народную поэзию с чувством превосходства, с чувством перспективы, с чувством дистанции, отделяющей его нынешнее состояние от прошлого, — этого чувства недоставало, например, консервативным романтикам (как впоследствии и народникам). У романтиков с их культом средневековья был чрезвычайно развит интерес к рудиментарным формам народности; эти застывшие формы заслоняли от них живую, непрерывно развивающуюся народность во всех многообразных ее проявлениях.

Почти в одно и то же время выступили против консервативного романтизма Гейне (его «Романтическая школа» относится к 1833 году) и молодой Энгельс. Гейне зло издевался над романтическим культом наивной «народной» молодости и, направляя свои стрелы против Тика, рассказывал анекдот про старуху-горничную, которая воспользовалась отсутствием хозяйки и выпила до дна все содержимое флакона с волшебной жидкостью, к которой прибегала ее молодящаяся хозяйка. Необычная доза так подействовала на старуху, что та превратилась в крошечного ребенка. Энгельс упрекал романтиков в том, что они, наряду с реставрацией подлинной народной поэзии, культивируют средневековое религиозное суеверие. Двадцать лет спустя Добролюбов в том же упрекал Жуковского [1].

Толстовская идея «опрощения» бесконечно далека и чужда народности, потому что народ видит свое счастье в дальнейшем движении вперед, а не в реставрации или консервировании старых форм. Народ, создающий на заре своей истории наивные верования в неведомые силы природы, беспрерывно растет, все более проникая в их тайну и научаясь их себе подчинять. Художественное творчество народа и является одной из ярчайших форм его все растущего самосознания. Мы говорим о мудрости народа; она достигается жизненным опытом столетий и тысячелетий, долгим путем

---

[1] Добролюбов писал: «Одно только из русской народности воспроизвел Жуковский (в «Светлане»), и это одно — суеверие народное» (Полное собр. соч., ГИХЛ, 1934, т. I, стр. 233).

исторического развития. Отожествление народности с примитивом есть романтическая химера или эстетский снобизм, есть одна из форм мистифицированной, искаженной народности. Подлинная народность включает в себя все богатейшее содержание живой, развивающейся, непрерывно изменяющейся народной жизни.

Мистифицированная, искаженная народность знает самые разнообразные проявления. Сюда, например, относятся различные формы «мессианизма», понимаемого чаще всего в религиозно-мистическом плане, иногда в плане историко-аллегорическом. Таков «мессианизм» позднего Мицкевича, русских славянофилов, еврейского поэта Бялика. «Умом — Россию не понять, аршином общим не измерить», — писал Тютчев, создавая метафизическую, трансцендентальную формулу народности.

В 1880 году при открытии памятника Пушкину в Москве Достоевский произнес свою знаменитую речь, в которой он славословил пушкинскую Татьяну за взятое ею на себя бремя страдания, за «кротость», какую проповедывал сам Достоевский, объявляя ее основной чертой русского народа. Между тем Пушкину было совершенно чуждо обожествление страдания, потому что он не мог найти оправдания для рабства. «Долготерпенье» русского народа (о котором говорит и Тютчев) не было исконной, «субстанциальной» категорией, а было лишь временной чертой, обусловленной характером исторического развития. «Кротость» русского народа — это выдумка, неправда, такая же фальсификация, как уже в

наше время прозвучавшая бухаринская клевета о присущей русскому народу «обломовщине». Русский народ сбросил цепи рабства и совершил (вместе с другими народами нашей страны) величайшую в мире революцию.

Демократическая фразеология в пушкинской речи Достоевского, постоянная апелляция к народу скрывает ее глубоко реакционный смысл. Пушкин гораздо глубже Достоевского понимал задачи народности и тогда, когда он с сокрушением писал о том, что закрепощенный народ — «раб», и тогда, когда он всей своей поэзией прорубал «окно в Европу». Достоевский связывает народность с противопоставлением своего иноземному, чужеродному, между тем как подлинная народность глубоко интернациональна; проблема «своего» и «чужого» не заключается здесь в противопоставлении разных национальных культур, а в совершенно ином, социальном противопоставлении: свое — это то, что на стороне угнетенных и эксплоатируемых, а чужое — это то, что на стороне эксплоататоров и насильников.

Искаженные формы народности воистину неисчерпаемы. Ленин неустанно разоблачал ложное понимание народности народничеством, которое фетишизировало и стремилось канонизировать отжившие формы народной жизни. В творчестве такого писателя, как Глеб Успенский, начинает проступать подлинная народность, подлинная жизнь тогда, когда он преодолевает ложные схемы народничества, когда он освобождается от них, а не тогда, когда он находится в их власти. Противоположна

народнической мистификация кулацкая, которая стремится отожествить народность с кулацкими понятиями и представлениями.

Говоря о мистифицированной народности в литературе, необходимо выделить явления чисто литературной мистификации, когда автор выдает свои произведения за народные (фольклорные). Можно привести такие известные примеры, как макферсоновские подделки Оссиана (XVIII век), как сборник Мериме «Гузла» (1827), из которого Пушкин заимствовал большинство своих «Песен западных славян». Здесь уже встает вопрос о стилизации, где центр тяжести переносится с народности содержания на народность формы.

В этой связи мне хочется сказать несколько слов об эволюции понятия народности формы. Здесь необходимо прежде всего подчеркнуть, что народность формы и фольклорность не являются понятиями тожественными. Уже давно прошло то время, когда фольклорная форма была единственной народной формой художественного выражения. Тут надо вспомнить все то, что мы говорили о сказывающемся в искусстве развитии народного самосознания, которому сопутствует и развитие форм его выражения. Расстояние между развивающейся фольклорной и художественно-индивидуальной формой в процессе исторического развития все более уменьшается. Художественно-индивидуальная форма, с другой стороны, становится по своему существу народной.

Является ли пушкинская форма народной? Современная Пушкину критика, как враждеб-

ная, так и дружеская, сразу заметила тот переворот, который Пушкин произвел в области формы в смысле ее приближения к народной. Уже появление «Руслана и Людмилы» вызвало недоброжелательное замечание «Вестника Европы» о том, что «в... благородное собрание... втерся... гость с бородою, в армяке, в лаптях, и закричал... зычным голосом». В отношении формы народность следует обычно рядом с простотой (не с примитивом, а именно с большой, великой простотой). Одним из средств достижения этой простоты было для Пушкина приближение стиха к живой, разговорной речи. Это не значит, что это — единственное средство; это также не значит, что метафоричность чужда народности (хотя она характерна для более ранних форм народности). Аристотелю не были по душе ямбы, «так как, — писал он, — ямб более всех метров подходит к разговорной речи»; Пушкин любил ямбы именно за это их качество. Ими легче изобразить «фламандской школы пестрый сор», легче нарисовать простой и строгий русский пейзаж:

...песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины...

Народность содержания не всегда, правда, идет рядом с народностью формы. Мы часто находим народность содержания у писателей, у которых, с точки зрения выражения этой народности, мы наблюдаем еще довольно большое расстояние от способа народного выражения. В этом смысле очень поучительна эволюция формы у Маяковского.

Нет сомнения, что в творчестве раннего Маяковского мы находим элементы так называемой «затрудненной формы», являющейся результатом определенных литературных влияний. Идейная эволюция Маяковского отразилась и на его форме. Чем глубже, чем полнее Маяковский стал выражать чувства и мысли, присущие всему советскому народу, тем он становился и всенароднее в смысле формы, тем он все больше и больше приближался к простоте, стремясь выразить свою поэтическую мысль — по его же собственным словам — «вернее, короче, сжатее».

VIII

Понятие народности кардинально изменилось у нас сейчас, в условиях социалистической страны. Потому что весь народ наш пережил за годы Великой Октябрьской социалистической революции процесс глубочайшего как внешнего, так и внутреннего изменения. Исторически сложился единый советский народ, единый во всех своих устремлениях, единый в своем творчестве, единый морально и политически. Это единство советского народа охарактеризовал товарищ В. М. Молотов в докладе, посвященном двадцатилетию Октябрьской революции. Товарищ Молотов говорил:

«Моральное и политическое единство народных масс Советского Союза выковано в испытаниях героической борьбы с буржуазно-помещичьими классами и иностранными интервентами. Оно окрепло на основе союза рабочих и крестьян в деле подъема народного хозяйства.

Но только после создания социалистического общества, в котором закрыты все двери для эксплоататоров и для всякой эксплоатации человека человеком, стало сказываться то новое морально-политическое единство народа, которое представляет величайшую силу. Такое моральное и политическое единство, проникнутое глубоким интернационализмом, окончательно сплотит в одно целое народы и народности Советского Союза. В нем будут видеть прообраз своего будущего и народы других стран».

Это единство нашего советского народа сказывается и в создаваемой им культуре. И если применительно к капиталистическим условиям Ленин различал в каждой национальной культуре д в е культуры, социально противостоящие, то мы сейчас, опираясь на замечательное по своей глубине определение Сталина, говорим о е д и н о й нашей социалистической культуре. «Есть две национальные культуры в каждой национальной культуре»,— писал Ленин, применительно к условиям буржуазного общества (т. XVII, стр. 143); в условиях победившего социализма создается одна, единая культура, «социалистическая по своему содержанию» (С т а л и н). «Что такое национальная культура при диктатуре пролетариата? — писал товарищ Сталин. — С о ц и а л и с т и ч е с к а я по своему содержанию и национальная по форме культура, имеющая своей целью воспитать массы в духе интернационализма и укрепить диктатуру пролетариата» («Марксизм и национально-колониальный вопрос», Сборник статей и речей, издание 1939 г., стр. 249).

Среди тех новых понятий, которые породила Великая Октябрьская социалистическая революция, возникло и новое понятие (новое содержание понятия) национальной культуры, потому что — в силу происшедших у нас огромных социальных изменений — происходит на наших глазах отожествление понятий нации и народа (в социальном плане). Буржуазные идеологи охотно прибегали к отожествлению нации и народа, но это была демагогическая ложь, придуманная для обмана народных масс во имя «общенациональных» задач. Сейчас же, в условиях нашей социалистической страны, с ликвидацией эксплоататорских классов, нация и народ становятся реальным тожеством. Поэтому и наша народность обогатилась совершенно новым содержанием. Речь идет уже не об отдельных демократических и социалистических элементах культуры, речь идет о культуре, социалистической в своем существе. Мы можем, следовательно, говорить — применительно к нашей советской литературе — о народности социалистической. Это есть высшая форма народности, народность, освобожденная от искажений капиталистического общества, проникнутая партийностью, т. е. озаренная сознанием авангарда нашего народа и трудящихся всего мира — коммунистической партии.

Взаимоотношение между народным и социалистическим в наших советских условиях прекрасно охарактеризовал в уже цитированном нами докладе товарищ В. М. Молотов.

«Мы не можем сказать, что все народное уже стало социалистическим. Но на наших

глазах действительно социалистическое становится народным, близким народным массам. С другой стороны, каждый может видеть, что трудящиеся массы нашей страны воспринимают как антинародное, как чуждое народу, все антикоммунистическое, будь то в практических делах или в научно-творческой области. У нас стало привычным, что врагов коммунистической партии и советской власти считают врагами народа...»

В этих словах товарища Молотова замечательно охарактеризован весь процесс общественно-идейного перевоспитания народных масс, построивших под руководством коммунистической партии социализм в нашей стране. Здесь же подчеркнута роль партии, как авангарда всего народа, авангарда, несущего коммунистическое сознание в народ и создающего высшую, социалистическую форму народности.

Советская литература, воспринявшая сталинский лозунг социалистического реализма, стремится осуществить те требования, которые Ленин выдвигал по отношению к искусству. Искусство, — говорил Ленин в беседах с Кларой Цеткин, — «должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их». Советская литература и стремится стать таким подлинно н а р о д н ы м, всенародным искусством. Народность всегда общечеловечна; социалистическое содержание нашей народности делает ее глубоко общече-

ловечной и интернациональной при всем богатстве и разнообразии национальной формы.

Расцвет национальных культур братских народов Советского Союза приводит к максимальному раскрытию народности у всех населяющих нашу великую страну народов. И поэтому неудивительно, что мы являемся свидетелями небывалого расцвета народного творчества, которое поражает нас особенной яркостью красок в созданиях народов, только благодаря Октябрьской революции получивших впервые письменность.

Но надобно сказать, что самое понятие «народного творчества», которое обычно употребляется в смысле «фольклор», «устное творчество», также подвергается коренному изменению, чрезвычайно раздвигая свои границы. Это есть один из результатов происходящего у нас в стране процесса уничтожения противоречия между умственным и физическим трудом. Раньше интеллигенция всегда противопоставлялась народным массам. Даже когда она шла с народом, не исчезло это противопоставление, которое имело разные границы и разное содержание. Сейчас эта грань все более и более сглаживается, уничтожается противоречие между индивидуальностью и народом. На XVIII партийном съезде товарищ Сталин говорил о создающемся у нас новом типе интеллигенции, которую Сталин назвал народной. Мы, значит, приближаемся к тому времени, когда можно будет понятие «народного творчества» не ограничивать только так называемым «фольклором», «устным творчеством», а применять его ко всему нашему художествен-

ному творчеству. Понятие «народного творчества» у нас все более теряет свои ограничительные локальные признаки и приобретает характер всеобщности или, как говаривал Добролюбов, «всесторонность взгляда». Наша советская социалистическая литература в принципиальном своем существе, в своих наиболее значительных достижениях и является новой, до сих пор не виданной формой народного творчества.

Родоначальник советской литературы А. М. Горький отобразил в своем творчестве глубокие социальные процессы, происходившие в народе в период подготовки нашей революции, показал путь ее подготовки, путь роста нового, революционного сознания. Ленин писал о Толстом: «Эпоха подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостниками, выступила, благодаря гениальному освещению Толстого, как шаг вперед в художественном развитии всего человечества» (т. XIV, стр. 400). Ленин имел в виду революцию 1905 года. Аналогичное художественное дело делал Горький — применительно к эпохе подготовки Великой социалистической революции 1917 года, и его великая художественная работа, в которой воплотился уже принципиально новый реализм, реализм социалистический, есть поэтому также «шаг вперед в художественном развитии всего человечества».

Советская литература продолжала и продолжает развивать дело воплощения новой народности. Советская литература стремится отразить существеннейшие социальные процессы нашей действительности, нашей народной жиз-

ни. Заключается ли в этом новая, социалистическая народность? Да, заключается. М. Шолохов изобразил в «Поднятой целине» борьбу за коллективизацию; прекрасный знаток быта и психологии казачества, он, на примере близкой ему среды, показал великую преобразующую роль социалистической революции, до неузнаваемости изменяющей весь строй жизни, весь строй мыслей и чувств народных масс нашей страны, в частности многомиллионных масс крестьянства. Дыхание новой, социалистической народности овевает «Поднятую целину» Шолохова.

Многие произведения советской литературы, посвященные гражданской войне, рассказывают о том, как народ поднялся на защиту социалистической родины, поднялся против тех, кто хотел вернуть власть капиталистов и помещиков. Книги эти у всех на памяти. Ощущение всенародности революционной борьбы заражало в «Железном потоке» Серафимовича, который рисовал движущуюся в едином устремлении народную лавину:

«Проходят тысячи, десятки тысяч людей. Уже нет взводов, нет рот, батальонов, нет полков — есть одно неназываемое, громадное, единое. Бесчисленными шагами идет, бесчисленными глазами смотрит, множеством сердец бьется одно неохватимое сердце».

Это же ощущение всенародности, сознание того, что народные массы не могут не победить, потому что их «мильон», проникает раннюю повесть Вс. Иванова «Бронепоезд 14—69». О героизме народа, о народных героях-самородках, овеявших славой нашу Крас-

ную Армию, повествует Д. Фурманов в «Чапаеве», в трогательной и честной книге, в которой ощущается весна советской литературы. Маленькая книжка А. Фадеева «Разгром», сыгравшая большую роль в развитии советской литературы, есть неувядающий рассказ о народной доблести. Фадеев пытается здесь раскрыть, если можно так выразиться, механику народного героизма, показать, как и из чего он складывался, каковы были его движущие силы, в чем его смысл. Прекрасный фадеевский большевик Левинсон «глубоко верил в то, что движет этими людьми не только чувство самосохранения, но и другой, не менее важный инстинкт, скрытый от поверхностного глаза, не осознанный даже большинством из них, по которому все, что приходится им переносить, даже смерть, оправдано своей конечной целью, и без которого никто из них не пошел бы добровольно умирать в улахинской тайге». Коммунистическая партия вносила и вносит разум в народное движение, и под ее влиянием едва осознанный инстинкт превращается в ясное и прочное коммунистическое сознание. Многие произведения нашей литературы и изображают процесс формирования нового народного сознания, рождавшегося и крепнувшего в борьбе за революцию, за социализм.

Война, которую вел советский народ против иностранных интервентов, была отечественной войной. Народ защищал свое социалистическое отечество от посягательств многочисленных врагов. Но наших людей не покидало сознание того, что в этих боях против

капиталистической интервенции куется счастье всего мира, всех народов земного шара. Глубочайший интернационализм проникает наше чувство любви к социалистической родине, наш советский патриотизм.

Этим высоким чувством интернационализма, особенно характерного для новой, социалистической народности, дышат многие и многие страницы в советской литературе. Мы все помним певучие строки знаменитой светловской песни о Гренаде, вложенной советским поэтом в уста мечтателя-украинца:

Красивое имя,
Высокая честь,
Гренадская волость
В Испании есть.
Я хату покинул,
Пошел воевать,
Чтоб землю в Гренаде
Крестьянам отдать.

Самое-то имя Гренады украинский парень вычитал из книги, у него нет ясного представления о том, где находится «Гренадская волость», но он глубоко уверен, что он борется за общее дело, за общее счастье угнетенных всего мира.

А. М. Горький говорил, что мы должны научиться понимать труд как творчество. Советский народ действительно выработал новое отношение к труду, который стал социалистическим. Этим новым отношением к труду был проникнут, например, роман Ф. Гладкова «Цемент». Молодому писателю Ю. Крымову, дебютировавшему повестью «Танкер «Дербент», также удалось показать наше новое отношение к труду, которое с особенной силой сказа-

лось в охватившем страну замечательном стахановском движении. Социалистическое сознание коснулось всех областей нашей жизни. Новое, социалистическое сознание обратным светом освещает и прошлое, когда к его изображению подходит советский писатель. Новое осмысление прошлого мы видим в лучших советских исторических романах, таких, например, как «Петр Первый» А. Толстого, «Разин Степан» А. Чапыгина и другие.

Говоря о новом, социалистическом сознании, о новой, социалистической народности советской литературы, мы не должны забывать о не выкорчеванных еще до конца пережитках капитализма в сознании, которые, к сожалению, дают себя знать и в нашей литературе, особенно на ранних этапах ее развития, в процессе ее становления. Как всегда, так и здесь наша критика может решить свою задачу осмысления литературного процесса и литературных явлений лишь путем марксистско-ленинского анализа, следуя требованиям последовательной и непримиримой большевистской партийности.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ И НАЦИОНАЛЬНАЯ ФОРМА СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I

В начале 1913 года Ленин писал Максиму Горькому: «Насчет национализма вполне с Вами согласен, что надо этим заняться посурьезнее. У нас один чудесный грузин засел и пишет для «Просвещения» большую статью,

собрав все австрийские и пр. материалы» (т. XVI, стр. 328). Ленин разумел ставшую знаменитой работу Сталина «Марксизм и национальный вопрос», над которой товарищ Сталин работал в конце 1912 — начале 1913 года. Большевизм выказывал к национальному вопросу особенно большой интерес и создал единственно правильную и подробно разработанную программу его решения. Глубокий интерес большевизма к национальному вопросу обусловливался тем, что он видел в национально-освободительном движении, особенно в зависимых и колониальных странах, огромнейшую силу и поддержку для освободительной борьбы трудящегося человечества. Кроме названной нами, целиком посвященной национальному вопросу работы Сталина, которую Ленин очень высоко ценил, товарищ Сталин не раз возвращался к национальному вопросу в целом ряде других своих работ и выступлений. Продолжая и развивая идеи Ленина, товарищ Сталин разработал во всей цельности теорию национального вопроса как составную часть учения марксизма-ленинизма о пролетарской революции и диктатуре рабочего класса.

Большое место в этой теории занимает вопрос о национальной культуре. Товарищу Сталину принадлежит знаменитый тезис о социалистическом содержании и национальной форме создаваемой в условиях нашей социалистической действительности культуры. «Что такое национальная культура при диктатуре пролетариата? — писал товарищ Сталин. — Социалистическая по своему содержанию

и национальная по форме культура, имеющая своей целью воспитать массы в духе интернационализма и укрепить диктатуру пролетариата» («Марксизм и национально-колониальный вопрос», Сборник статей и речей, издание 1939 года, стр. 249). В этом замечательном по своей краткости и глубине определении раскрыта сущность нашей социалистической культуры.

Товарищ Сталин высмеивал тех, кто приписывал Ленину мысль о том, что социалистическая культура есть якобы культура безнациональная. «Было бы глупо предположить, — писал товарищ Сталин, — что Ленин рассматривал социалистическую культуру как культуру безнациональную, не имеющую той или иной национальной формы. Бундовцы, действительно, приписывали Ленину одно время эту бессмыслицу. Но из сочинений Ленина известно, что он резко протестовал против такой клеветы, решительно отмежевавшись от такой бессмыслицы» (там же, стр. 249).

И Ленин и Сталин всегда подчеркивали значение национальной формы. Это глубоко связано со всем их социальным учением, с гениальным историческим чутьем и пониманием, проникающим все их учение. Потому что конкретно-историческая жизнь народов, их развитие, их общественно-политические учреждения, быт и все проявления духовной деятельности, словом, вся их история в широком смысле слова, с момента возникновения национальной диференциации, выкристаллизовывается в национальных формах. И вследствие своеобразия исторических условий раз-

вития разных народов вырастают своеобразные национальные культуры, представляющие собой историческую реальность.

II

Социалистическая культура растет и развивается на почве и основе культурных завоеваний всего человечества. Нам памятны слова Ленина: «Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества» (т. XXX, стр. 406). Еще до Октябрьской социалистической революции Ленин писал: «В каждой национальной культуре есть, хотя бы не развитые, элементы демократической и социалистической культуры, ибо в каждой нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую» (т. XVII, стр. 137). Вот эти имеющиеся в каждой национальной культуре элементы демократической и социалистической культуры получают свое развитие с ростом рабочего класса, с ростом общественного самосознания народных масс. Культурная революция, углубившаяся на основе Великой Октябрьской социалистической революции, дала огромный толчок развитию нашей культуры в социалистическом направлении. И уже не отдельные элементы, — нами создана великая, богатая, разветвленная социалистическая культура.

Построение социализма в нашей стране привело к коренному изменению нашего сознания во всех областях его проявления, к созданию нового, социалистического сознания. И этот процесс нашел свое отражение и выражение во всех национальных культурах народов нашего великого Союза, в своей совокупности составляющих единую советскую культуру, в которой большое место занимает, разумеется, литературное творчество. Советская литература есть составная и значительная часть советской культуры. То принципиально новое, что с собой принесла советская литература, и есть прежде всего ее социалистическое содержание.

О различии между дореволюционной и советской литературой говорил А. М. Горький в своем выступлении на Первом съезде советских писателей. Он сказал: «... основной и главной темою литературы дореволюционной служит драма человека, которому жизнь кажется тесной, который чувствует себя лишним в обществе, ищет в нем для себя удобного места, не находит его и — страдает, погибает или примиряясь с обществом, враждебным ему, или же опускаясь до пьянства, до самоубийства.

У нас, в Союзе социалистических Советов, не должно, не может быть лишних людей. Каждому гражданину предоставлена широкая свобода развития его способностей, дарований, талантов. От личности требуется только одно: будь честной в своем отношении к героической работе создания бесклассового общества».

В этих словах Горького прекрасно выражено состояние нового, советского человека, который стал главным героем нашей многоязычной, многонациональной советской литературы.

Социалистический человек выработал свое новое отношение ко всему миру, к обществу, к самому себе. И литература наша стремится воплотить это новое отношение, новое мироощущение, новое сознание, новый строй мысли и чувств. Начиная с лучшего поэта советской эпохи Маяковского и до безымянного народного песенника, все творцы советской литературы стремятся выразить в своем творчестве те новые мысли и чувства, что переживает новый, советский человек. Любовь к социалистической родине, советский патриотизм, проникнутый чувством глубочайшего интернационализма, дружба и братство народов, безграничная любовь и преданность коммунистической партии и ее великим вождям Ленину и Сталину, новое восприятие мира, новое отношение к природе и к обществу, построенное на уничтожении в нашей социалистической стране эксплоатации человека человеком, новое творческое отношение к труду, новые взаимоотношения между полами, коммунистическая мораль, пафос социалистического строительства и борьбы за конечное торжество коммунизма, — все неизмеримое богатство и необозримое разнообразие переживаний нового, социалистического человека находит свое отражение в нашей литературе.

Социалистическое содержание советской литературы выражается в том, что она рисует грандиозные социальные процессы нашей со-

циалистической действительности, рисует нового, социалистического человека (положительного героя нашей литературы) с его мыслями, чувствами и переживаниями, с его новым, социалистическим сознанием, а также в том, что светом этого нового, социалистического сознания она освещает все темы и все проблемы, каких она касается. А с этим связана и ее социалистическая целенаправленность, стремление воспитать народные массы в духе коммунизма.

III

Новое, социалистическое содержание советской литературы требовало от наших художников создания новых литературных форм, которые смогли бы возможно глубже и в художественном смысле точнее передать, выразить, запечатлеть это новое содержание. Процесс этот длительный и очень сложный. К литературе также применимо то общее положение о взаимоотношении между содержанием и формой, которое выразил товарищ Сталин: «Развитие содержания предшествует возникновению и развитию формы» [1]. При этом нельзя забывать, что подлинная литература, как и искусство вообще, не терпит безразличной формы; она требует, выражаясь гегелевской терминологией, формы содержательной. Мы против формализма в искусстве не потому, что

[1] Л. Берия, К вопросу об истории большевистских организаций в Закавказье, Партиздат, 1936, стр. 80.

мы против формы вообще, а именно потому, что формализм искажает понятие формы, превращая ее в нечто пустое, самодовлеющее и безразличное к содержанию. Форма для нас есть значительная и содержательная категория. Ленин в своих философских тетрадях пишет, суммируя гегелевскую мысль: «Форма существенна. Сущность формирована так или иначе в зависимости и от сущности...» («Ленинский сборник», IX, стр. 135). Это ленинское замечание применимо и к роли формы в искусстве. Гегель был глубоко прав, когда писал: «Только те произведения искусства, в которых содержание и форма тожественны, представляют собою истинные произведения искусства» (т. I, стр. 225).

Но в каком бы направлении ни шли поиски новых литературных форм для воплощения нового, социалистического содержания, — их исходным пунктом является национальная литературная традиция в области формы. Проблема культурного наследства существует не только в области содержания, она существует и в области формы. Конкретно-историческая форма существования литературы (и искусства) есть форма национальная. Великая многоязычная советская литература выросла как цельное единство, сложившись из совокупности братских национальных литератур: советской русской литературы, украинской, белорусской, грузинской, армянской, узбекской, еврейской и т. д. и т. д.

Национальная художественная форма (в литературе) складывается из следующих элементов: а) языка, являющегося, по слову Маркса,

реальным сознанием человека; б) исторической и литературной традиции; в) так называемых «реалий» (realia).

Вопрос о языке не требует особенных пояснений: язык ведь является первым признаком нации, и каждая национальная литература создается на языке данной нации. Под исторической традицией следует разуметь всю совокупность специфического для данной нации исторического опыта, подытоженного и освоенного через действительность и сознание настоящего. Литературная традиция включает в себя всю историческую совокупность стилей, жанров, образности, характерных для развития данной национальной литературы. То, что литературная традиция в каждой национальной литературе — в ее конкретно-историческом выражении — всегда своеобразна и своеобычна, видно не только на примере так называемых «экзотических» литератур и не только в такой области, как стих, где это обнаруживается с бо́льшей легкостью.

Не меньшее значение для образования национальной литературной формы имеет элемент, который мы обозначили условным именем «реалии». Старое буржуазное литературоведение придавало этому понятию очень узкий смысл. Под «реалиями» в литературе старое литературоведение понимало лишь упоминание конкретных предметов быта или конкретно-исторических фактов в их фактической констатации. Выделение в литературном произведении «реалий» звучало как ограничительное противопоставление реальной «правды» художественному «вымыслу» («Dichtung und

Wahrheit»); «реалии», можно сказать, составляли «этнографическое» в литературе. Мы хотим, однако, очень расширить понятие «реалий». Не натуралистически данная этнография, но художественное отражение истории в широком смысле слова: отражение в литературе исторической конкретности, отражение особенностей так называемого «национального характера» (то есть—говоря словами товарища Сталина—«психического склада, проявляющегося в общности культуры»), отражение быта, общественного и частного, нравов и обычаев, пейзаж в литературе и т. д. Говоря, что «реалии»—это есть литературное отражение истории, мы под «историей» разумеем, конечно, не только прошлое, но весь процесс развития нации и главным образом ее настоящее, т. е. все живое, революционное, ведущее вперед, что есть в этом процессе. Национальная форма носит на себе следы всего исторического пути данного народа, его прошлого и настоящего. Настоящему принадлежит решающая роль, потому что именно в настоящем таятся те живые формирующие факторы, которые создают содержание литературы и, следовательно, и ее форму. Своеобразие национальной формы имеет своей конечной причиной различие живой конкретной истории у различных народов.

Во всех элементах национальной литературной формы ощущается «национальный характер» или «психический склад» данного народа, то субъективно-национальное, что накладывает свою печать на весь способ выражения, на все выразительные средства национального коллектива.

IV

«Евгений Онегин» был в восприятии Белинского «энциклопедией русской жизни». Это значило, что Пушкин не только отразил значительные общественные процессы тогдашней России и выразил передовые идеи своего времени, но также и то, что он дал целый ряд типов и образов своего народа и своей страны в их специфическом быту, в окружении характерной русской природы. «Евгений Онегин», как и другие произведения Пушкина, отразил все своеобразие конкретных явлений тогдашней русской жизни. Это значит, что Пушкин создал также богатейшую национальную форму. Пушкинская Татьяна — глубоко своеобразная русская женщина того времени. Евгением Онегиным начинается обширная галлерея «лишних людей», которых так часто изображала послепушкинская русская литература, потому что тогдашняя русская действительность создавала благоприятную почву для развития в среде интеллигенции таких явлений, как «лишний человек». Чем глубже и правдивей (а это значит увидеть поступательное движение истории) художник воспринимает изображаемую жизнь, тем также богаче, значительней и подлинней создаваемая им национальная форма в литературе.

Достоевский считал Пушкина великим национальным поэтом, но образ Онегина Достоевский воспринимал как антинациональный, потому что в Онегине он видел предшественника той русской интеллигенции, которая искала ответа на вопросы русской жизни, об-

ращаясь к «западу» — тогда это значило: к прогрессивным, передовым идеям[1]. Достоевский был противником «европейского» духа, у него было ложное представление о «национальном характере» русского народа: рабью «кротость», смирение, культ страдания он почитал основными чертами русского народа. Так Достоевский сам рисовал русские характеры, и в таком направлении он пытался «стилизовать» Пушкина, великого русского поэта, которому органически чуждо было чувство рабства, в какие бы формы оно ни рядилось.

В царском самодержавии («самовластьи» — по пушкинской терминологии), в крепостном праве и прочих «национальных» особенностях тогдашней России Пушкин видел помеху, препятствие для дальнейшего развития страны и народа, и он с воодушевлением отмечал в русской жизни те прогрессивные процессы, которые вели вперед. «Европеизация» значила тогда для крепостнической России прогресс, развитие, движение вперед. Вот почему Пушкин был несравнимо национальнее, нежели Достоевский, который хотел стабилизовать консервативное, отсталое, осужденное историей.

И в форме своего творчества, в собственно литературной форме Пушкин широко раскрыл окно в Европу, т. е. открыл доступ прогрессивным интернациональным влияниям, ввел в

---

[1] Совершенно противоположный, контрреволюционный смысл имела ориентация на «запад» в наших советских условиях со стороны буржуазных националистов на Украине, в Белоруссии и т. д. Это было в замаскированной форме противодействие советской власти и советской культуре.

поэзию бесконечное множество европейских мотивов, сюжетов, литературных положений, целых жанров. Эта «европеизация» (или интернационализация) не умалила, а, наоборот, сделала четче и значительней русскую национальную форму пушкинской поэзии. Пушкин, родоначальник новой русской литературы, впитал в себя лучшие элементы передовой европейской культуры своего времени как в области содержания, так и в области формы. Пушкинское творчество, выросшее на плодороднейшей народной почве, впитало в себя культурные воздействия передового Запада и засверкало всем богатством и своеобразием русской национальной формы.

«Европейское» в творчестве Пушкина находилось в глубоком созвучии, в соответствии с реально-историческими тенденциями тогдашней русской жизни, которые неминуемо вели к «европеизации» всей страны, всей ее структуры и жизненного уклада. Это были реально-исторические и прогрессивные тенденции, потому что они должны были сменить феодальное, исторически отжившее. Тенденции эти касались глубочайших и существенных социальных процессов в тогдашней России; это значит — они принадлежали к существенным чертам подлинной национальной действительности того времени. С другой стороны, интернациональные влияния помогли Пушкину глубже увидеть и правдивей изобразить жизнь своего народа в тогдашней России, они ему помогли острее воспринять тогдашнюю русскую действительность и понять тенденции дальнейшего общественного развития. Европейские интерна-

циональные влияния, углубив общественный кругозор Пушкина, дав поэту возможность глубже заглянуть в окружавшую его русскую жизнь и понять как ее своеобразие, так и общее, в ней заключенное, обогатив также его литературные средства, тем самым углубили и его национальную форму, вывели из узких пределов «этнографической» самобытности на большую дорогу общечеловеческого искусства и культуры.

V

Из сказанного выше уже само собой вытекает, что национальная форма вообще, как и литературная национальная форма в частности, есть категория историческая, изменяющаяся. Она изменяется в связи с теми изменениями, которые происходят в жизни общества и, следовательно, в содержании национальной культуры и литературы.

Лишь ограниченный и реакционный националист видит национальное в исходном, начальном моменте национального развития. Подлинно-национальное есть всегда результат большого и длительного исторического развития, в котором интернациональные воздействия играют огромную роль. Уже в античных литературах мы видим следы взаимодействия различных литератур в результате международного общения. Собственно говоря, взаимодействие культур различных народов является в известной мере предпосылкой для диференциации культур отдельных народов. Новейшие европейские культуры и литературы возникли как следствие сложных взаимодей-

ствий культурных народов. Ренессанс, Просвещение — явления культуры, не ограниченной одной страной или одним народом, это — явления общеевропейские. То же можно сказать и об отдельно взятых великих произведениях литературы: в них скрещиваются всегда различнейшие влияния и воздействия, они становятся средоточием передовой мысли своего времени, в создании которой принимают участие различнейшие народы. «Божественная комедия» итальянца Данте есть энциклопедия всего средневековья[1], как гетевский «Фауст» есть не только создание немецкой культуры: это — итог долгих творческих исканий и усилий человеческого духа в его проявлениях у самых разнообразных народов.

Периоды культурного расцвета есть периоды наиболее действенного международного общения и взаимодействия. Мы уже говорили о Ренессансе и эпохе Просвещения. В наше время вершиной передовой мысли является социалистическое содержание культуры, подытоживающее весь творческий путь человечества. Потому что марксизм, — говоря словами Ленина,—«...усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры» (т. XXV, стр. 409—410). Глубоко интернациональное по своему существу социалистическое содержание нашей культуры является предпосылкой грандиозного, невиданного в истории расцвета национальной формы.

---

[1] Энгельс называет Данте последним поэтом средневековья и первым поэтом нового времени.

Капитализм очень ускорил и усилил процесс взаимных влияний в культурах и литературах разных народов. Проводя параллель между капитализмом и предшествовавшей ему феодальной формацией, Маркс и Энгельс писали в «Манифесте Коммунистической партии»: «Прежняя местная и национальная замкнутость и самодовление уступают место всестороннему обмену и всесторонней взаимной зависимости народов как в области материального, так и в области духовного производства. Плоды умственной деятельности отдельных наций становятся общим достоянием. Национальная односторонность и ограниченность становятся теперь все более и более невозможными, и из многих национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература» (т. V, стр. 487). Теперь стало невозможно изучать какую бы то ни было национальную литературу нового времени без знания общих процессов в важнейших европейских литературах. Между литературами нового времени происходит постоянный обмен идей и форм.

Но культурное общение народов в условиях капиталистического общества должно пробиваться сквозь рогатки национального антагонизма, искусственно поддерживаемого и разжигаемого правящими эксплоататорскими классами. Культура господствующей нации насильно навязывается угнетенному национальному меньшинству. Такие условия создают огромные препятствия для органических и плодотворных влияний.

В социалистических условиях нашей страны,

где исчезли противоречия между народами и где культурное общение покоится на дружбе и братстве народов, — отпадают все, так сказать, «накладные расходы» при взаимном освоении культурных богатств. Условия нашей социалистической действительности приводят к органическому взаимодействию национальных литератур братских народов СССР. Это есть культурное общение равноправных и полноправных народов, заимствующих друг у друга опыт. Это есть органическое и творческое общение, принципиально отличное от характера культурного общения народов в искажающих условиях капиталистического общества.

VI

Разнообразие национальной формы в единой советской литературе объясняется тем, что исторический путь народов, населяющих наш великий Союз, был очень различен. Даже после победы Октябрьской социалистической революции, на начальном этапе ее развития, в 1918 году, Ленин писал, что у нас в стране есть целых пять различных укладов хозяйственной жизни. Сейчас в нашей стране построено социалистическое общество; социалистической является у нас не только экономическая база, социализм проник в быт и психологию народов Советского Союза. Но вследствие исторических условий развития народов Союза, отличается также своеобразием, если можно так выразиться, национальная почва, на которой воздвигнуто прекрасное и замечательное здание нашего социалистического общества.

Вот почему при единой сущности происходящих в нашей стране социальных процессов так разнообразны конкретные проявления этих процессов, их воплощение, их, так сказать, овеществление.

М. Шолохов изобразил в «Поднятой целине» переход к коллективизации в среде донского казачества; на Украине, в Армении, в республиках Средней Азии этот процесс протекал со своими отличительными чертами, формы его проявления были своеобразны. Любопытную картину в этом отношении мы наблюдаем в еврейской советской литературе, где тема коллективизации занимает сравнительно большое место. В еврейской среде до революции был лишь весьма тонкий слой крестьянства; новые еврейские переселенцы, осевшие на земле, принесли с собой из города и местечка, из своего социального прошлого совсем иные навыки, — и все это в своей совокупности неминуемо должно было создать своеобразные черты в еврейской крестьянской среде. Этот своеобразный тип еврейского крестьянина, столь отличный от знакомых нам образов крестьянина-великоросса, крестьянина-украинца и в то же время им тожественный по своей социальной сущности, — потому что социальное их дело построения социалистического земледелия и нового крестьянского уклада есть их общее дело, — и рисует еврейская советская литература в целом ряде художественных произведений. Любопытны в этом отношении персонажи еврейского советского поэта Переца Маркиша, которые в известной мере продол-

жают традиций шолом-алейхемовского Тевье-Молочника. П. Маркиш (в поэме «Смерть кулака») вывел тип кулака Аншеля-Железняка, всецело связанного со старым специфически еврейским бытом и его синагогальной «культурой».

Очень резко проявляется национальное своеобразие в произведениях, посвященных гражданской войне. Стоит, например, сравнить «Бронепоезд 14—69» Вс. Иванова со «Всадниками» украинского советского писателя Ю. Яновского, чтобы в этом убедиться.

Народы СССР очень отличаются друг от друга своими историко-культурными традициями. Да и в чисто литературном плане есть большие различия у народов нашей многонациональной страны. Есть у нас литературы с богатейшей, вековой литературной традицией; такова литература русская, грузинская, украинская, еврейская, азербайджанская, армянская, белорусская и др. Есть у нас, с другой стороны, литературы, в которых устно-фольклорная традиция господствует над литературной традицией в собственном смысле; такова, например, казахская литература, выдвинувшая знаменитого акына нашего времени — Джамбула. И, наконец, есть у нас литературы таких народов, которые до Октябрьской революции были бесписьменными и получили свою письменность лишь после победы Октября. При этом надобно помнить, что некоторые наши народы получили национальное существование в собственном смысле слова лишь благодаря Октябрьской революции, в условиях советской власти, давшей им возможность за-

жить национальной жизнью, развить те свойства, те признаки, без которых вообще немыслимо существование нации.

Чтобы наглядно убедиться в разнообразии национальной формы у нас, очень интересно сравнить образы Ленина и Сталина в фольклоре разных народов СССР. Каждый народ придает образам вождей черты своих любимых богатырей, окружая их пейзажем своей природы и своим специфическим бытом, используя в их обрисовке традиции своей фольклорной лексики и образности. Отличия особенно бросятся в глаза, если мы сравним фольклор народов, далеко отстоящих друг от друга: скажем, народов Севера и горцев Кавказа.

Взаимодействие советских национальных литератур относится не только к современному творчеству, но также и к области освоения доставшегося нам от прошлого литературного наследия, — освоения с точки зрения нашего социалистического восприятия. Систематическая переводческая работа как в области новой советской литературы, так и в области богатейшего литературного наследия народов Советского Союза содействует усилению и укреплению дружбы и братства наших народов. Своеобразно-новый, социалистический наш интерес к старым классическим литературным памятникам народов Союза приводит к тому, что эти старинные произведения высокого художественного мастерства начинают жить новой действенной жизнью, вызывая творческие отзвуки в нашей нынешней советской поэзии. Это относится к таким, например, произве-

дениям, как «Слово о полку Игореве», «Витязь в тигровой шкуре», «Джангар». Вековые творения входят в «бытовой» культурный обиход всех наших братских народов. Взаимное освоение богатейшего и разнообразного литературного наследия придает своеобразную окраску социалистическому содержанию национальных литератур нашего Союза.

В сравнении с взаимодействием различных литератур в условиях капиталистического общества — взаимодействие наших братских литератур, в своей цельности и совокупности образующих единую советскую литературу, приобретает совсем иное качество, приобретает ряд новых, своеобразных черт. Эффект здесь не является результатом трений, столь обычных в капиталистических условиях, когда сталкивается противоположное содержание различных литератур. У всех наших братских литератур одна сущность, одно социалистическое содержание, хоть в различных наших литературах оно сказывается не с одинаковой степенью глубины, четкости, совершенства выражения. Взаимодействие здесь идет по линии освоения того своеобразного опыта, который всюду порожден одной и той же социалистической жизнью, но по-разному окрашен, благодаря различной национальной (конечно, исторически обусловленной) среде. У различных народов и в различных областях в процессе социалистического преобразования жизни (которое совершается на основе различного исторического прошлого) всегда открываются какие-то новые стороны и моменты социалистического содержания. И взаимное

ознакомление с этим разнообразным опытом, со всем богатством и разнообразием конкретного осуществления социализма, как оно отражается в богатейшем мире художественных образов, обогащает и углубляет наше знание, понимание и видение нашей действительности.

У нас есть более старые и молодые литературы, литературы с более богатыми и менее богатыми традициями, но богатая литература не теснит своей младшей сестры, не гнетет ее, но обогащает, помогает ей выйти на большую и широкую дорогу подлинного искусства, а иногда сама учится у младшей ее своеобразному опыту, ее достижениям. Взаимодействие наших литератур обнимает все категории содержания и формы, оно сказывается в языке, стиле, типаже, сюжете и т. д. При этом надо помнить, что не все элементы национальной формы изменяются одновременно и в одинаковой степени. Прежде всего и с большей отчетливостью взаимодействие различных наших братских литератур обнаруживается в так называемых «реалиях» (особенно в типаже и мотивах), потому что ведь «реалии» непосредственно отражают процессы жизни. Но также язык и литературная традиция испытывают на себе в большой мере влияние соответственных элементов других национальных литератур.

Взаимодействие в области языка можно иллюстрировать, — если брать примеры, бросающиеся в глаза, — внедрением так называемых «советизмов» (совет, колхоз и т. д.), становящихся общим достоянием многих языков, хотя процесс взаимодействия в области языка

идет гораздо глубже, затрогивая весь строй речи. В области литературной традиции достаточно указать на влияние художественной формы Горького и Маяковского, заметное в литературах народов СССР; с другой стороны, оказывают большое влияние ставшие за последнее время очень популярными старинные эпические формы братских народов.

Национальные литературы наших братских народов особенно тянутся к русской литературе, создавшей великие традиции гуманизма и демократизма, те традиции, которые вызывали у Ленина «национальную гордость великоросса», и орудием своим имеющей прекрасный и могучий русский язык, на котором созданы бессмертные творения Ленина и Сталина.

VII

Буржуазные националисты разных мастей рассматривают национальную форму как вечную, законченную, в себе самой замкнутую, застывшую, раз навсегда заданную категорию. Товарищ Сталин критиковал национальную программу австрийской социал-демократии, которая усматривала свою задачу в «сохранении и развитии национальных особенностей народов». «Подумайте только: — писал Сталин: «сохранить» такие «национальные особенности» закавказских татар, как самобичевание в праздник «Шахсей-Вахсей»! «Развить» такие «национальные особенности» грузин, как «право мести»!..» («Марксизм и национально-колониальный вопрос», Сборник статей и речей, издание 1939 г., стр. 35).

Эти замечания Сталина применимы также к национальной форме в области литературы и искусства. В национальной форме есть рудиментарные элементы, устаревшие, влекущие за собой отжившие и реакционные содержательные ассоциации. К таковым относятся, например, элементы, взятые из религиозной сферы. Социалистическое искусство берет в национальной форме лишь значительное, прогрессивное, положительное, что отвечает духу и сущности социалистической жизни. Национальная форма не есть догма и не есть культ для социалистического искусства, а живая творческая форма для выражения нового глубочайшего содержания нашей эпохи. Марксизм-ленинизм требует такого критического и творческого подхода к национальной форме, как к культурному наследию вообще, какой бы области оно ни касалось.

Те советские поэты, которые одно время находились под влиянием символистского направления, обращались в своей поэтике иногда к образам, заимствованным из религиозной сферы. Как у Блока, у которого в конце поэмы «Двенадцать» появляется образ Христа «в белом венчике из роз», так и у других советских поэтов аналогичные образы в большинстве случаев обозначали, что они, эти поэты, воспринимали еще тогда революцию с некоторой примесью идеалистических взглядов. Но не всегда обращение к архаическим элементам формы имеет одно и то же значение.

С этой точки зрения показательна лирика одного из первых еврейских советских поэтов — Ошера Шварцмана. В его метафорах мы

подчас встречаем такие образы, как «ангелы», «суббота» и пр., но все они ни в коем случае не воспринимаются как религиозные категории. Их назначение в том, что они подчеркивают и оттеняют общую тему, общее настроение революционного пробуждения. Пробудился к новой жизни древний народ, большая стихия приходит к своему собственному осознанию, и старинная мечта о счастье, некогда принимавшая религиозные обозначения, реализуется сейчас в революции. Так воспринимаются религиозно-архаические элементы в метафористике Ошера Шварцмана.

Что жизнеспособно в вековой национальной форме, что может и должно быть использовано из огромных ее накоплений для нашей советской литературы? Обычно — те элементы национальной формы, которые в свое время были выражением народной творческой стихии, той творческой стихии, которая всегда содержит в себе великие, реальные устремления к будущему, всегда таит в себе негнущуюся, упорную, непоколебимую жизненную силу. Живая практика советской литературы знает в области формы очень разнообразные и своеобразные сочетания. В творчестве народных певцов нашего советского Востока живут до сих пор элементы классической восточной поэтики (арабской, иранской, азербайджанской). У Багрицкого, в «Думе про Опанаса», неожиданно оживает — через шевченковскую традицию — украинская народная «дума». Вообще народное творчество разных времен с его богатейшим многообразием форм является неисчерпаемым плодо-

творным источником для нашей поэзии. Очень своеобразны также судьбы письменных традиций. В советской прозе, например, очень живучи традиции Л. Н. Толстого (у Шолохова, у Фадеева). Мы ограничились только несколькими примерами, лежащими на поверхности. Здесь огромное, почти неизведанное поле для исследователя.

Национальная форма советской литературы создается на основе всего того лучшего и значительного, что народ создал в ходе своей истории. Но процесс создания национальной формы есть всегда живой, непрестанный творческий процесс, впитывающий в себя все новое содержание нашей социалистической жизни, нашего социалистического сознания. Национальная форма есть не только то, что было создано народом в течение столетий; национальная форма непрестанно создается на наших глазах неиссякаемой творческой деятельностью наших братских народов, призванных Великой Октябрьской социалистической революцией к новой, счастливой жизни. И как развивается историческая жизнь вообще, — так развивается и живая национальная форма: рудиментарные, устаревшие элементы отмирают; жизнеспособные получают новое существование, они преобразуются в согласии с изменениями в социальном содержании; возникают совсем новые образования. Национальная форма есть историческая категория, она изменяется и развивается в постоянном непрестанном творческом процессе.

VIII

Реализм как художественный метод и стиль в литературе требовал всегда от художника, чтобы он создавал «типичные характеры в типичных обстоятельствах», а это уж само собой стимулировало развитие национальной формы. Потому что национальное ведь есть одно из существенных условий типического и конкретно-исторического. XIX век, период расцвета реализма в литературе и искусстве, привел также к огромному развитию национального романа. Но проблема национальной формы приобретает особенно важное значение в нашей советской литературе, основным методом которой является метод социалистического реализма. Метод социалистического реализма требует от художника самого глубокого и самого правдивого изображения жизни во всей ее исторической конкретности. Чем глубже, правдивее, конкретнее наш художник подойдет к жизни, к действительности, тем богаче, значительней, содержательней будет национальная форма его творчества.

Одним из важнейших признаков социалистического реализма является народность, понимаемая в смысле наиболее полного проявления всех творческих сил и стремлений народа. А народность предопределяет и величайшее проявление национальной формы, потому что кто иной является подлинным носителем и создателем национальной формы, если не освобожденный, пробужденный народ, ставший хозяином своей собственной жизни?

И характерно, что именно большевизм, кото-

рый реалистичен, проникнут чувством подлинного историзма и глубоко народен, всегда уделял и уделяет такое огромное внимание проблемам национальной культуры.

Как мы несколько раз подчеркивали, национальная форма есть категория историческая. В далекой перспективе, когда пролетариат и трудящиеся массы победят во всем мире и коммунизм повсюду войдет в быт, предстоит слияние всех национальных культур в одну общую, единую социалистическую — как по содержанию, так и по форме — культуру с единым, общим языком. Это в совсем далекой перспективе. Но товарищ Сталин с присущей ему диалектической глубиной подчеркивает, что это будет возможно лишь через расцвет национальных культур, тогда, когда они обнаружат все свои потенциальные возможности и этим создадут условия для их слияния в период победы социализма во всем мире. А наша социалистическая действительность способствует расцвету национальных культур. Товарищ Сталин пишет: «...период диктатуры пролетариата и строительства социализма в СССР есть период р а с ц в е т а национальных культур, социалистических по содержанию и национальных по форме» («Марксизм и национально-колониальный вопрос», издание 1939 г., стр. 249). Этот расцвет национальных культур у нас есть результат нашей социалистической действительности. Социализм дает развернуться, проявиться всей творческой стихии народа, — и поэтому расцветают у нас могучим и богатым цветением социалистические по сво-

ему содержанию национальные культуры, а с ними и национальная форма нашего прекрасного социалистического искусства.

ЛИРИКА И СОЦИАЛИЗМ

I

Когда Гейне посетил в 1840 году парижское предместье Сен-Марсо, он услышал там новые, совершенно необычные песни. Эти песни он услышал «в тех громадных мастерских, где занимаются обработкою металлов и где полунагие суровые люди во время пения бьют в такт большими железными молотами по вздрагивающим наковальням» («Лютеция»). В революционных песнях рабочих из парижского предместья, в их припевах, которые «свидетельствовали о самом диком волнении умов», поэт услышал новую, грозную музыку. Песни эти были далекими предвестницами социалистической лирики, ее самыми ранними начатками.

В течение столетия, отделяющего нас от той поры, элементы социалистической лирики накапливались в поэзии разных стран и народов. Элементы эти содержались в песнях борьбы, в поэзии, звавшей на бой за новую, социалистическую жизнь. В сороковых годах около Маркса и Энгельса группировалась целая плеяда поэтов раннего социализма (Фрейлиграт, Гервег, Веерт, некоторыми сторонами своей поэзии Гейне). Элементы раннего социализма заключала в себе и чартистская поэзия в Анг-

лий. Мощным боевым призывом прозвучала поэзия Парижской Коммуны. Великая пролетарская революция широко раздвинула круг социалистической лирики. В стране победившего социализма продолжается еще борьба против осколков враждебных классов. Но расцвела новая жизнь, и эта жизнь выдвинула перед нашей поэзией, перед лирикой в частности, и новую задачу: художественно осмыслить социалистическую революцию, дать образ нового, социалистического человека (нашего «положительного героя») с его строем мыслей и чувств. Социалистическая лирика, которая в процессе исторического становления выступала, главным образом, с о т р и ц а н и е м старого мира и с призывом к борьбе против него, в условиях победившего социализма приобретает новую функцию: функцию у т в е р ж д е н и я социалистического общества и раскрытия положительных сторон нового, социалистического человека.

II

В чем специфика лирики? Какие черты отличают ее в ряду других родов поэзии?

Традиционное деление поэзии на три основных рода (эпос, лирика и драма), получившее наиболее четкое выражение и обоснование у Гегеля, восходит еще к аристотелевой «Поэтике». Прообраз этого деления можно видеть в том, как Аристотель различает художественные произведения по «способу воспроизведения явления»: «Ведь можно, — говорится в «Поэтике», — воспроизводить одними и теми

же средствами одно и то же, иногда рассказывая о событиях, становясь при этом чем-то посторонним (рассказу), как делает Гомер; или от своего же лица, не заменяя себя другим; или изображая всех действующими и проявляющими свою энергию» (глава III). Но лирика отличается от других родов поэзии не одним формальным моментом, который выдвигается у Аристотеля и заключается в том, что поэт рассказывает от своего лица, «не заменяя себя другим». Сущность лирики есть нечто более глубокое; и местоимение первого лица, фигурирующее в лирических произведениях, является формальным моментом, глубоко «содержательным».

Гегель относил эпос и драму к объективной поэзии, а лирику он характеризовал как поэзию субъективную: «Лирическая поэзия, — по словам Гегеля, — изображает внутренний мир души, ее чувства, ее понятия, ее радости и страдания. Это личная мысль, которая заключается в том, что она имеет в себе наиболее интимного и реального, выраженного поэтом, как его собственное настроение; это живая и вдохновенная продукция его духа».

Если под объективностью искусства понимать верность его действительности, то противопоставление, проводимое Гегелем (субъективность лирики в противоположность объективности эпоса и драмы), окажется для нас неприемлемым. Лирика есть также своеобразное отражение действительности; лирика, следовательно, также обладает объективной значимостью, и именно в той мере, в какой данному поэту присуща объективность вообще.

Мера объективности, сказывающаяся в творчестве определенного поэта, сказывается и в тех его произведениях, которые относятся к роду лирики. И с другой стороны: если поэт не обладает объективностью, то он и в своих эпических произведениях глубоко субъективен.

Слова Гегеля о субъективности лирики мы должны, следовательно, принимать только в том смысле, что лирика зиждется на переживаниях индивидуальности, лирика есть восприятие мира в форме собственного переживания поэта, в форме его индивидуального самосознания.

Лирика, как таковая, лирика в собственном смысле могла возникнуть лишь тогда, когда в человеческом сознании четко определились понятия «я» и «не—я»[1]. Лирика и выражает, собственно, на своем поэтическом языке в наиболее ощутимой, наиболее конкретной форме отношение нашего «я» ко всему тому, что есть «не—я». Лирика есть поэтическая форма самоутверждения. Чем богаче это «я», чем богаче человеческая индивидуальность, тем богаче лирика. А социализм создает все необходимые предпосылки для всемерного развития человеческой личности, для развития индивидуальности. Коммунистическое общество, — по словам Маркса и Энгельса, — являет-

[1] Д. Овсянико-Куликовский в своей известной статье «Лирика как особый вид творчества» относит лирические эмоции к числу наиболее а р х а и ч е с к и х эмоций. Но наше понимание лирики совершенно расходится с пониманием Овсянико-Куликовского, который считает лирику самостоятельным, безобразным видом творчества и видит в ритме основной импульс, под воздействием которого она возникает.

ся единственным обществом, «где самобытное и свободное развитие индивидов не просто фраза» («Немецкая идеология», см. т. IV, стр. 427). Самое уничтожение частной собственности возможно лишь «при условии всестороннего развития индивидов» (там же).

Наша социалистическая действительность смела капиталистические отношения эксплоатации человека человеком. Мы строим новую, социалистическую жизнь. И субъект лирики, ее создатель и носитель в наших условиях победившего социализма совсем не тот поэт, который жил и творил в гнетущих и искажающих человеческую личность условиях капиталистической действительности. Наша лирика и призвана отразить новую природу социалистического человека.

Человеческие чувства и отношения искажались в капиталистической действительности и в буржуазном сознании. Слово, имя, название здесь шли вразрез с действительным содержанием. Маркс и Энгельс посвятили в «Немецкой идеологии» блестящие страницы разоблачению «словесного маскарада» буржуазии. Действительные отношения людей в их взаимном общении (в качестве примеров Маркс и Энгельс называют речь, любовь и т. д.) не обладают в буржуазном сознании «...свойственным им специфическим значением, а служат выражением и проявлением некоего третьего, подставленного вместо них отношения, именно отношения полезности или использования» (т. IV, стр. 396). Человеческие отношения выступают в капиталистической действительности как

«маски». В своей знаменитой работе о происхождении семьи Энгельс показал, чего стоит «семейное счастье» филистера. Энгельс показал, как капиталистическая среда извращает понятия любви и брака. И если, — скажем от себя, — великие художники буржуазной эпохи возвышались до создания замечательных образцов лирики, отражающей подлинные и большие человеческие чувства, то они достигали этого лишь путем преодоления буржуазного сознания или же путем «отвлечения» от капиталистической действительности, путем абстрагирующей художественной мысли.

Чувства имеют свою историю. В нашей социалистической действительности человеческие чувства приобретают свое подлинное содержание. И прекрасные человеческие слова — родина, счастье, любовь, материнство, мечта — обретают у нас свое собственное (свое «специфическое», как сказали бы Маркс и Энгельс) значение. Ярким примером, подтверждающим сказанное, может быть наше чувство родины. Это уже не то двойственное чувство, в котором признавался Лермонтов: «Люблю отчизну я, но странною любовью...» И это уже не мистическая любовь Блока к России, оборачивавшейся женщиной, женой. Наше чувство любви к социалистической родине есть «само себе равное», глубочайшее человеческое чувство, естественное, полноценное, односмысленное и однозначное при всем богатстве оттенков и при всем своеобразии его выражения.

Весь круг человеческой жизни, вся совокупность душевной деятельности человека, вся

совокупность проявлений жизненного начала, то, что древние греки обозначали понятием «эрос», приобретает в социалистической действительности (и в ее лирическом отражении в нашей поэзии) новое содержание и новое выражение. «Сильна как смерть» — так на протяжении тысячелетий поэтическое сознание обозначало силу любви, от безвестного библейского лирика до Мопассана. «Сильна как жизнь» — вот та новая универсальная поэтическая формула, которая создается на наших глазах.

Правда, некоторые наши писатели сохранили еще, как пережиток, скептическое отношение к полноте человеческого чувства, столь характерное для декадентских художников. Такие писатели чураются больших, подлинных, настоящих чувств. Они не могут преодолеть скептицизм, который дробит всякое большое чувство, придает ему половинчатость, примешивает к нему во имя мнимой «сложности» всякие переживаньица и настроеньица. Изобразить счастье, подлинное, настоящее, полное счастье, — да это, пожалуй, для художника будет слишком простосердечно, наивно, не «усложненно» и, чего доброго, банально! Что скажут культурные скептики? И, оглядываясь на этих «культурных скептиков», этих последних у нас могикан буржуазной культуры, некоторые наши поэты гонятся за «червоточинкой», радуясь всякой возможности подмешать к лирическому переживанию полынной горечи.

Такие поэты не видят еще по-настоящему того нового, социалистического человека, ко-

торый вырос на советской земле. Они боятся солнечного света, они смотрят на мир сквозь щель, сквозь отверстие в заборе.

III

Лирика есть лирическая форма познания мира, есть эмоционально окрашенная форма самосознания. Моменты мировоззрения, мироощущения играют здесь первостепенную роль. Вот почему лирика ранее других родов поэзии откликнулась на процессы социалистической революции, на процессы перестройки всего нашего уклада и сознания.

Многие поэты, действовавшие в первые годы нашей революции, были в большей или меньшей степени связаны со старым, буржуазным миром, с идеалистическим мировоззрением, со старой поэтической культурой. Для тех из них, кто приблизился к революции, встал прежде всего вопрос о том, чтобы осмыслить и поэтически выразить свое собственное отношение к ней. В этом смысле показателен последний период в творчестве Александра Блока. «Блок, — по словам Маяковского, — честно и восторженно подошел к нашей великой революции». Но это не значит, что Блок как поэт смог осмыслить внутреннюю сущность социалистической революции. Его поэма «Двенадцать» является, конечно, не столько поэтическим отображением революции, сколько сугубо лирическим произведением об отношении к ней поэта Блока.

Поэтическая деятельность Вл. Маяковского также началась в предреволюционные годы. Но

для него не стоял вопрос о «приятии» революции. Маяковский встретил революцию как нечто само собой разумеющееся, отвечающее исконным народным стремлениям и его собственным. До конца оставаясь по преимуществу лириком, Маяковский стал поэтом социалистической революции.

И Маяковский говорил о личных чувствах, о личных переживаниях, но чувства эти и переживания свойственны и близки не только ему одному, а миллионам людей, строящих социализм. Лирика Маяковского — его послеоктябрьского периода — есть в собственном смысле лирика социалистическая. А это значит, что в противовес сугубо субъективной лирике Блока и других поэтов, искавших путей к революции, лирика Маяковского может быть обозначена как лирика объективная. Она говорит о реальных, действительных чувствах, о чувствах миллионов.

Предреволюционные поэмы Маяковского проникнуты огромной человеческой болью, но пессимизм его не был безысходным, потому что поэзия его была полна острого ожидания приближающейся революции. В восставшем рабочем классе поэт увидел того свободного и освобождающего человека, которого он так страстно ждал.

Советская страна, построение социализма — вот та всепоглощающая страсть, тот пафос, который проникает всю послеоктябрьскую поэзию Маяковского:

я ж
с небес поэзии
бросаюсь в коммунизм,

потому что
нет мне
без него любви.

Маяковский мог бы повторить вслед за лермонтовским Мцыри: «Я знал одной лишь думы власть, одну, но пламенную страсть...» Маяковский отдавал всего себя делу рабочего класса. «Во весь голос», громко, честно и прямо говорил он об этом на протяжении всего своего творчества с первых лет Октябрьской социалистической революции. Говорил просто, напрямки, без символических экивоков, без метафорических оговорок, говорил о революции в прямом, а не переносном смысле, называя вещи своими именами. Большевиков он называл большевиками, Красную Армию — Красной Армией, социализм — социализмом. В этом отношении Маяковский должен быть противопоставлен тем поэтам, которые гипертрофией метафоричности пытаются возместить отсутствие непосредственного и прямого отношения к революции. У таких поэтов само содержание, сама революция становится не более как метафорой.

Гиперболичность, которая была характерна для раннего Маяковского:

Я вытомлен лирикой —
мира кормилица,
гипербола
праобраза Мопассанова —

в процессе развития поэзии Маяковского уступает место все большей простоте, потому что поэт пришел к пониманию того, что не через метафорическую гиперболу, не через преувели-

чение можно передать величие времени, а только через значительное, ясное, простое, содержательное слово. Маяковский неизменно и без устали шел к этому слову.

Огромная новаторская работа Маяковского над словом никогда не была для него самоцелью. Маяковский большой любовью любил поэзию, потому что она служит жизни, которая превыше всего. Еще в дореволюционные годы Маяковский писал:

мельчайшая пылинка живого
ценнее всего, что я сделаю и сделал!

Те маленькие «теоретики», которые всегда вертелись около Маяковского, зарабатывая на его творчестве себе на пропитание, искажали поэтический облик Маяковского, стараясь втиснуть его большую поэзию в узкие рамки цеховой «программы». Маяковский отошел от «лефовцев», как только он понял, что они и революцию превращают в эстетическое предприятие. Маяковский не занимался экспериментаторством ради такового, как всякого рода фокусники стихотворного слова, а напряженно искал новой поэтической формы для того нового содержания, которое он с собою нес. В этом — глубокое отличие Маяковского от некоторых его мнимых поэтических «родственничков», коллег по ранним футуристическим экспериментам, по «футурстарине».

Разного рода эстетствующие формалисты напрасно ссылаются на Маяковского как на свидетеля в их пользу. Формалисты разных мастей и оттенков спекулируют на «многозначности» искусства, культивируя по суще-

ству двусмысленность и бессмысленность искусства. Формалистические выверты в искусстве — выражение разорванного, издерганного, извращенного, неврастенического сознания. Диссонанс, дисгармония — спутники формализма в искусстве. Формалисты, почитающие себя единственными «рыцарями формы», по существу не формы ищут, а занимаются самодовлеющей д е ф о р м а ц и е й — во имя абстрактной «новизны».

Для Маяковского искусство всегда имеет лишь один смысл и притом очень высокий смысл. Призвание поэта, по Маяковскому, заключается в том, что он —

народа водитель
и одновременно —
народный слуга.

Выполняя это призвание, Маяковский и был неизменно занят поисками новой, действенной формы. Но очень поверхностным было бы утверждение, что в этих своих поисках новой формы Маяковский противопоставлял себя классическому наследству богатейшей русской поэзии. Маяковский восставал лишь против архивно-музейного, против «плюшкинского» отношения к художественному наследству прошлого. На самом деле нити глубокой преемственности связывают поэтическое творчество Маяковского с лучшими традициями русской классической поэзии. И прежде всего мы это видим в самом отношении Маяковского к поэтическому слову и к его социальной функции, в постоянном стремлении поэта выразить свою мысль «вернее, короче, сжатее», в

его стремлении сблизить стихотворную речь с живой народной речью.

В своей замечательной последней поэме «Во весь голос», где поэт сам подвел итоги своему поэтическому творчеству, справедливо сравнивая написанные им «партийные книжки» с «большевистским партбилетом» (Маяковский был прекраснейшим образцом непартийного большевика), он мимоходом рассказал, что ему приходилось иногда становиться «на горло собственной песне».

Поэт здесь выразил ту мысль, что он временами заглушал в себе стремление к песне, к песенному, мелодическому строю в поэзии, прибегая для решения своих поэтических задач к другим художественным средствам. Для Маяковского более типична поэтическая речь повествовательного или ораторского характера, поэтический говор (недаром мы встречаем у Маяковского в названиях многих стихотворений такие слова, как «разговор», «рассказ»). Это, однако, отнюдь не значит, что Маяковский отрицал или порицал искони присущую поэзии песенность, мелодичность. Выступая врагом буржуазного песенного чириканья, мещанского романса, Маяковский сам неоднократно обращался к подлинной песенной форме. Но Маяковский как поэт чувствовал необходимость прежде всего «рассказать» и «поговорить». Так, Маяковский обращается к Пушкину:

Мне
при жизни
с вами
сговориться б надо.

Было бы бессмыслицей канонизировать поэтические формы Маяковского, как единственные формы для нашей социалистической поэзии. Чем более утверждается и крепнет социализм в нашей стране, чем богаче и ярче становится наша жизнь, чем гармоничней становится душевный строй нового, социалистического человека, тем с большей силой заявляет о себе песенное начало поэзии, тем неудержимей рвется наружу звонкая песня. Наше время великих осуществлений с особенной остротой выдвигает вопрос о народной песне, да и по-новому ставит вопрос о ритме и гармонии в поэзии. Во всяком случае сплошное отрицание классических ритмов, суеверный страх перед ямбом не являются признаками понимания марксистско-ленинской постановки вопроса о наследстве.

IV

Вопрос об идейно-тематическом диапазоне лирики решался в разное время и разными школами по-разному. Гегель издевался над традиционной схемой лирического стихотворения: «он любит ее, а она...»; Гегель высоко ставил поэзию рефлективную. Младогегельянцы пошли дальше учителя, в своих литературно-критических суждениях они выдвинули лозунг «гармоничного сочетания политики с поэзией». Социалистическая поэзия 40-х годов прошлого столетия завоевала право на общественно-политические мотивы в поэзии. Гейне называл себя «барабанщиком революции».

В русской критике общественно-политические мотивы лирики горячо защищал Огарев. «И кто же может верить, — писал он в 1861 году, — чтобы живое стремление к общественному благу, лирическая перестройка общественных отношений и сопряженные с ними политические ненависти и восторги были недоступны для художественной формы?» Слова Огарева о «лирической перестройке общественных отношений» прекрасно формулируют высочайшую задачу лирики, стремящейся «изменить мир».

Советская поэзия всегда ставила себе широкие политические задачи. Лирика Маяковского есть политическая поэзия в самом глубоком и значительном смысле. О политическом значении стихов Маяковского говорил Ленин.

Но социалистическое содержание нашей поэзии сказывается не только в тех произведениях, которые непосредственно трактуют общественно-политические темы и мотивы. Аскетическое самоограничение чуждо социалистическому человеку, ему близок весь круг человеческих переживаний. За последнее время наши поэты стали все чаще обращаться к мотивам так называемой «чистой лирики». Но и здесь они стремятся органически сочетать личное с общим, в их стихах сказывается коммунистическое мировоззрение. В этом смысле характерным примером может служить лирика еврейского советского поэта С. Галкина.

Многие лирические темы и мотивы Галкина относятся к кругу тех «вечных» лирических тем и мотивов, которые исстари волновали поэтов всех времен и народов. Поэзия всегда

ставила вопросы о человеческой судьбе, о поведении человека, о природе, о смерти, о любви. Галкин идет тою же дорогой, потому что дорога-то здесь одна. Но лирика Галкина овеяна дыханием той новой жизни, которая распустилась и расцвела на свободной советской земле. Это сказывается в широте поэтического дыхания, в каком-то чувстве простора, в ярко выраженном чувстве человеческого достоинства, в непоколебимом ощущении права на счастье. И это придает лирике Галкина новое, социалистическое качество — даже тогда, когда поэт не говорит непосредственно о нашей социалистической стране и обо всем комплексе вопросов, связанных с темой коммунизма.

Галкин умеет воплощать в своих стихах тончайшие, еле уловимые переживания. Поэт прекрасно знает, что легче без ущерба перенести дуб на новую почву, нежели жемчуг росы с листка на листок, со стебля на стебель, не расплескав его, не растеряв, не умалив его. У Галкина — замечательное чутье к малейшим, еле заметным движениям души и мысли, к тончайшим переходам, к оттенкам и полутонам. Но в то же время Галкин наделен чувством меры, ощущением большого и малого. Малый человеческий микрокосм никогда не заслоняет перед ним большого мира человеческих страстей и чувств. В этом смысле Галкин составляет противоположность тем лирикам, которым чужда сила широкого обобщения, которые свое малейшее ощущение готовы возвести в проблему мироздания, а большой мир они, наоборот, превращают в малый

мир — в микрокосм. Они дробят большой мир на мельчайшие составные части, и эти мельчайшие составные части рассыпаются и распыляются в их восприятии, выпадая из целого. У Галкина же есть всегда живое ощущение целого, большого. Галкин умеет улавливать мельчайшие и тончайшие оттенки чувства и мысли, но он в то же время знает, что оттенки все же не более как оттенки. Галкин не замыкается в кругу тонких, рафинированных ощущений. Как подлинный поэт, он во власти того большого человеческого чувства, которое порождает и движет миры. Вот почему, между прочим, образ матери так часто возникает перед нами из скупых, строгих и прозрачных строф Галкина. Вот почему поэт Галкин также отправился и в глубь истории, на широкие пространства исторической легенды и исторической действительности, создав прекрасную поэму «Бар-Кохба», где тема любви перекрещивается с темой народного гнева, с темой борьбы за освобождение народа.

V

Поэтические жанры живут исторической жизнью, меняясь вместе с художественными методами и стилями, в пределах которых они возникают и развиваются. Лирика социалистического реализма глубоко отличается от лирики предыдущих периодов в развитии поэзии. В чем же искать новые жанровые признаки социалистической лирики?

Есть нетерпеливые литературоведы, очень охочие до скороспелых схем. К происходящим

в литературном процессе изменениям они прислушиваются с хронометром в руке, надеясь с математической точностью определить начало и конец явления, надеясь воочию увидеть нарождающиеся признаки, потрогать, ощупать их рукой.

Нашлись литературоведы, которые с легким сердцем определили и жанровые отличия социалистической лирики. Если верить тов. И. Гринбергу [1], они заключаются вот в чем. Буржуазная лирика, оказывается, передавала субъективное ощущение «без субстанции»; объективный мир для буржуазной лирики не существовал. Одной же из черт социалистической поэзии является «предметность»; образность социалистической поэзии есть «образность изобразительная», т. е. «художественным содержанием изображения является изображаемый объект» (сб. «Борьба за стиль», стр. 76). Происходит, как уверяет тов. Гринберг, «эпизация лирики». Таким образом, из всех лирических жанров остается только описательная лирика. Лирика по существу перестает быть лирикой, потому что она перестает выполнять свою функцию — поэтическое изображение внутреннего мира. Тов. Гринбергу кажется, что для торжества объективности обязательно необходимо изображать только предметы так называемого «внешнего» мира. Внутренний мир поэта, очевидно, пред-

[1] Я разумею статью И. Гринберга «К проблеме социалистической лирики», напечатанную в сборнике «Борьба за стиль» (Ленинград, 1934). См. ответ Л. Тимофеева «Лирика и эпос» в «Литературной газете» за 1934 г., № 131.

ставляется тов. Гринбергу какой-то антимарксистской фантасмагорией. Нужно ли приводить аргументы против тезисов товарища Гринберга? Из прежнего нашего изложения ясно взаимоотношение субъективного и объективного в лирике.

Когда мы ставим вопрос о новом качестве социалистической лирики, то не о внешних, поверхностных изменениях идет речь. Речь идет о том, что вся действительность вокруг нас изменилась, мы построили социализм, мы идем к коммунизму. Речь идет о том, что, следовательно, изменился и внутренний мир человека, растет новый, социалистический человек. Изменилось все восприятие мира, изменилось отношение к природе, к жизни и смерти, к труду, изменилось соотношение между личным и общественным. Все это создает предпосылки для нового лирического самосознания нашей поэзии, приводит к созданию социалистической лирики.

Сопровождается ли этот процесс жанровыми изменениями? Трудно еще говорить о тенденциях, потому что наблюдаемые в этой области явления отличаются большим разнообразием. Попытка обобщения неминуемо приведет здесь к схематизму и вульгаризации.

Маяковским созданы (конечно, на определенной исторической основе) новые лирические жанры с ясно очерченными контурами, с четкими признаками. У таких поэтов, как Э. Багрицкий, П. Тычина, М. Рыльский, мы встречаем сочетание фольклорных жанров с тонкой, рафинированной культурой поэтического письма. Такой поэт, как Я. Купала, крепкими и

неразрывными нитями связан с традициями устного народного творчества. В народной песне он по преимуществу черпает и свою образность и свои песенные ритмы. Новые песни Купалы могут служить свидетельством долговечности фольклорных жанровых образований.

Новые песни Янки Купалы — уже советского периода — сохранили всю свою фольклорную подоснову. Я. Купала сохранил поэтические особенности народного певца, сберег характерные черты его художественного мышления. Только новым светом озарился для поэта широко раскинувшийся вокруг преображенный мир, ярко зацвела новая, радостная жизнь.

Одним из очень характерных моментов народной песни является восприятие природы в свете собственного душевного настроения, одушевление природы, перенесение на природу своих переживаний и чувствований. В соответствии с этим в новых песнях Янки Купалы прежде всего изменился пейзаж родной страны, расцветился новыми красками, огласился новыми звуками. Вот поставим рядом два стихотворения Я. Купалы об осени: одно — дореволюционное, другое, написанное уже в наши дни. Первое называется «Плачет осень»:

Плачет осень за окном,
Слезы лязгают о стекла...
Обняла тревожным сном
Все, что сгнило и размокло.

(Пер. Э. Багрицкого)

Об осеннем обилии говорит новое стихотворение Я. Купалы «Новая осень»:

На юг собираются гуси,
Журавль подымается в небо...
Плывут по шляхам Беларуси
Обозы колхозного хлеба.

Осенний закат, догорая,
Плывет по дубравам безгласным...
Торжественный пир урожая
Мы чествуем знаменем красным.

(Пер. О. Колычева)

Свободная птица была всегда любимой гостьей в народной песне. Сейчас в родном небе появились невиданные птицы, отливающие серебряным блеском металла. Как зачарованный, стоит, глядя в небо, маленький мальчик и обращается с просьбой к смелому летчику:

Возьми меня, летчик отважный,
В полет по Советской стране:
Я смелый, и мне не однажды
Летать приходилось во сне.

Мальчику хочется побыть на людях, поглядеть, как по небу кочует месяц, как по лесу бродит медведь... Он долетит до Кремля и громко скажет, чтобы слышал весь свет:

— День добрый, товарищ наш Сталин!
Прими с самолета привет!

(Пер. М. Исаковского)

Я. Купала вновь обращается к традиционным жанрам народной песни и на их основе создает свои новые стихи. Из старой «рекрутской» песни — по принципу контраста — выросла песня Я. Купалы «Снаряжала матка сына» — о проводах сына в родную Красную

Армию, на защиту родных границ. Старая «колыбельная» по-новому зазвучала в стихотворении Я. Купалы об Алесе — о счастливой женской доле в Советской стране:

На заре куковала
Кукушка в Полесье.
Мать ласкала, качала
Дочурку Алесю.

Мать не знала, какая судьба ждет Алесю. Когда девочка выросла, она поднялась в синее небо, понеслась на крылатой машине, пронеслась над родным краем, над родимою хатой.

Что ни день — в поднебесье
Смотрит мать из оконца:
Не видать ли Алеси
Возле ясного солнца?

(Пер. М. Исаковского)

Во всех своих лучших песнях Я. Купала перекликается со своими далекими предшественниками, с безымянными создателями народной песни. Он подхватил драгоценные традиции народной песни и донес их до наших дней, обогатив, разукрасив, расцветив их, вдохнув в них дыхание нашей новой жизни. Народная песня всегда отмечала, — употребляя ленинское выражение, — «самое простое, обычное, основное, самое массовидное, самое обыденное, миллиарды раз встречающееся» (см. т. XIII, стр. 302), т. е. основные элементы, из которых складывается живая жизнь. Я. Купала принадлежит к тем счастливым поэтам, у которых очень развито чутье именно к этим основ-

ным элементам жизни. Это делает его лирику доступной и близкой миллионам. Обращение к традиционным и привычным жанрам — в данном случае — еще более усиливает эту доступность и близость поэзии Я. Купалы народному восприятию.

Не предметности, не вещности требует теория социалистического реализма от нашей лирики. И не наивно-реалистического правдоподобия во всех поэтических ее элементах. Речь идет о новом лирическом мировоззрении, о новом лирическом восприятии мира, о новом поэтическом самосознании. Речь идет об участии — через посредство лирического слова — в построении коммунистического общества и коммунистических отношений между людьми. Все остальное приложится.

«Моя книга пахнет человеком...» — писал некогда знаменитый поэт античности Марциал, но это был едкий натуралистический запах античного декаданса. Человек, освобожденный революцией от пут «предистории», с огромной волей к творческому труду, с огромной широтой познания, радостный, живущий полнотою всех человеческих чувств,—таков герой и делатель нашей социалистической действительности. Лирика, создаваемая всеми народами нашей прекрасной свободной страны, пытается отразить все богатство нового, социалистического человека.

ОГЛАВЛЕНИЕ

О природе художественного метода (Вместо предисловия) 3

Литература и действительность 10

К проблеме народности в литературе 31

Социалистическое содержание и национальная форма советской литературы 81

Лирика и социализм 109

Редактор М. Серебрянский

Тираж 5.000 Подписана к печати 11 марта 1941 г. А36539
Печатных листов 4¹/₈ Авторских листов 4,28 Количество знаков в печатном листе 49280 Заказ № 403
Цена: в обложке 2 р. 50 к.

Полиграфический комбинат им. В. М. Молотова.
Москва, Ярославское шоссе 99.

PEK 569

2 р. 50 к.

21301

Ак. Р.
4361.